

דבר העורך

עמוס עוז מת. ועמליה כהנא כרמון. ואהרן אפלפלד. וחיים גורי. ורונית מטלון. ועוד ועוד. ולמרבה הצער יהיו עוד שימותו. גם סופרים ומשוררים מתים. לפעמים באמצע החיים. לפעמים עוד קודם. לפעמים בלי לסיים יצירות. חילופי הדורות הספרותיים הפכו מוחשיים בבתי הקברות.

דווקא בפתח הגיליון המוקדש לזכרו של עמוס עוז אני מבקש לכתוב כמה דברים על הדור הספרותי שלאחריו. עמוס עוז היה אדם ציבורי. הוא לא נתן רק ליצירתו לדבר בשמו אלא הוסיף ואמר ודיבר והתבטא. "איש אמת" אמרו עליו גם מתנגדיו. כחלק מזה היה קשוב וערני לדור הספרותי שבא לאחריו. לדעתי, ומתוך ההיכרות שלי, יותר מסופרים אחרים בני דורו. חשוב היה לו לעקוב אחר ההתפתחות של הספרות העברית, להכיר את הסופרים וגם להקשיב להם, בין היתר לקשיים שלהם בתור סופרים. היה לו ברור שהסופרים המרכזיים מבני הדור שלו נהנו מפריבילגיות שבני הדור הצעיר יותר לא נהנים מהן: משרות באוניברסיטאות, מכירות בהיקפים גדולים שאפשרו הכנסה משמעותית ממכירת ספרים, ויתר התנאים שאפשרו לכמה וכמה מבין הסופרים להמשיך ולכתוב.

התנאים האלה נוצרו לא רק בגלל מעמד הסופר בחברה והצורך של מוסדות התרבות לטפח את הסופר ואת מעמד הסופר, אם כי גם בגלל זה. המעמד הזה נוצר בגלל הקהל שהיה קשוב לסופרים, והקשב הזה תורגם גם לפרנסה – מינויים להוצאות המרכזיות, הרצאות, וכן הלאה והלאה.

התנאים היום שונים. גם סופרים שנהנים ממעמד מרכזי יחסית מתקשים להקדיש את כל המאמצים לכתיבה. ואני לא מדבר על סופרים ש"כותבים בלילות", שהכתיבה היא בשבילם עבודה שנייה – העבודה שאחרי העבודה ה"רצינית" במשרדי הייטק או במשרדי עורכי דין וכיוצא באלה. גם סופרים שעיקר העיסוק שלהם הוא כתיבה או שהכתיבה עומדת במרכז העיסוק שלהם לא יכולים כמעט לדמיין מצב שבו הם יכולים לשבת ולשקוע אל תוך שעות ארוכות של כתיבה. הם נאלצים "לגנוב" שעות כתיבה – בין הרצאות באוניברסיטה או שיעורים בבתי ספר או תרגום או עריכה, מה שמשאיר זמן מצומצם לכתיבה ולפעמים גם יכולת השתכרות מוגבלת.

ועדיין – אעז ואומר – פועלים היום סופרים ומשוררים שלא נופלים בכישרונם וביכולת הכתיבה שלהם מהסופרים ששימשו ועדיין משמשים עמודי התווך של ספרות בני הדור הקודם, גם בתנאי הכתיבה הקשים האלה.

הגיליון שלפניכם מוקדש לזכרו של עמוס עוז.

מתן חרמוני

1	דבר העורך
	עמוס עוז מעבר להרי החושך, חיים בלי חשבון: אוטוביוגרפיה ספרותית. דברים שנאמרו לדורית זילברמן
3	דורית זילברמן מעבר להרי האהבה וסיפור על חושך וחושך: השוואה בין ריאיון שהעניק עוז ובין שלושת הפרקים הראשונים של "סיפור על אהבה וחושך"
19	עדיה מנדלסון-מעוז חצר האסירים של עמוס עוז
29	רובי נמדר האם הגיע הזמן להוציא את "קופסה שחורה" מהרשימה השחורה?
42	זאב מאור הליכה בירושלים, לזכר עמוס עוז
48	מתן חרמוני באשמת הקור המדברי: קריאה חוזרת ב"מנוחה נכונה"
64	מוריה דיין קודיש שפה אחת וברוזה אחד: על "בין חברים" לעמוס עוז
72	אבי גרפינקל אשליות לא מתוקות
76	רחלי אברהם-איתן שירים
81	אביחי קמחי שירים
84	אולך לישיקה ווסיל מאכנו שני משוררים אוקראינים עכשוויים
86	תרגם מאוקראינית: אלכס אוורבך
	נפתלי שם טוב חגיגת התיאטרון המרוקאי: הפקה, רפרטואר, התקבלות
97	ספרים מאת חברי אגודת הסופרים שיצאו לאור לאחרונה
116	המשתתפים בחוברת
117	

עורך: מתן חרמוני / מועצת מערכת: יור' - ד"ר דורית זילברמן, ד"ר דיתי רונן, אביחי קמחי, מיא שם-אור / יור' אגודת הסופרים העבריים: צביקה ניר גיליון מס' 1 / כרך צ"ג (שנה 93), אדר א' תשע"ט, מרץ 2019
 Literary Journal - Published by the Hebrew Writers Association in Israel
 Edited by Dr. Matan Hermoni. P.O.B 7111, Tel Aviv 61070, Israel
 יוצא לאור על ידי אגודת הסופרים העבריים במדינת ישראל (ע"ר) בסיוע משרד התרבות והספורט
 כתובת המערכת: בית הסופר עלי-שם שאול טשרניחובסקי, רחוב קפלן 6, ת"ד 7111, תל-אביב 61070
 טל': 03-6953256/7 / פקס: 03-6916861 / דוא"ל: mozenayim@gmail.com
 עריכת לשון: נעה רוזן / עיצוב, סדר והפקה: סטודיו דור כהן
 איור השער: עמוס עוז, מאת יעל-שחר שריד

מעבר להרי החושך, חיים בלי חשבון אוטוביוגרפיה ספרותית¹ דברים שנאמרו לדורית זילברמן

אני מירושלים, אחרי הרבה שנים קראתי עליה בספרים שבזמן המנדט היא הייתה עיר מאוד תרבותית ומאוד קוסמופוליטית. שהיו שם גרשם שלום ובובר וברגמן ועגנון, אני כמעט לא ידעתי שהם ישנם, חוץ מזה שלפעמים אבא שלי היה אומר: "הנה אדם עם שם עולם הולך ברחוב". לא ידעתי בדיוק מה זה, חשבתי ששם עולם זה קצת כמו רגליים חולות, כי לעיתים קרובות מי שהוא אמר עליו "שם עולם" היה זקן שהלך עם מקל וגישש את הדרך, לבוש בקיץ חליפה כבדה מאוד.

הייתה, בוודאי, הייתה ירושלים קוסמופוליטית, שם במלון קינג דיוויד ובעוד מקומות כאלה שהבריטים היו נפגשים עם יהודים משכילים ועם ערבים שוחרי תרבות, והיו קונצרטים, והיו אמונות ודעות, אבל השכונה שלי הייתה מקום מאוד צ'כובי. זה אולי מסביר לי מדוע מהרגע הראשון שנתקלתי בספורים של צ'כוב הייתי בטוח שהוא מכרם אברהם.

נכון שגם היו רוסים אחרים, היו לנו בשכונה אנשים שהיו ישר מרומן של דוסטויבסקי, היו אנשים שנראו טולסטוי. כשראיתי פעם ראשונה תמונה של טולסטוי עם הזקן, עם חולצה רוסית כזאת קשורה בחבל על המותניים מעל המכנסיים, אז הייתי בטוח שאצלנו בשכונה יש לפחות ארבעה או חמישה כאלה ושהוא היה פה פעם, או שהוא מחקה את האנשים מהשכונה. אבל השכונה הייתה מלאה, ואני חושב שגם הארץ כולה הייתה מלאה מאות טולסטויאנים, עם דעות טולסטויאניות: צמחונים, טבעונים, מתקני עולם, רוחשי טוב, עם זיקות עמוקות מאוד לטבע, מיסטיות קצת, עם איזה רגשיות דתית, עם דחפים מוסריים חזקים מאוד, עם להט פציפיסטי, עם רומנטיקה של האדמה ושיבה לאדמה, אבל הם היו טולסטויאנים שחלקם יצאו ישר מתוך רומן של דוסטויבסקי, נפש דוסטויבסקאית עם דעות טולסטויאניות. בעצם למה לא.

אבל כולם יחד עבדו בשביל צ'כוב: השכונה שאני גדלתי בה בירושלים באמת הייתה מקום נידח. לא ביחס לעולם הגדול, שאותו הכרתי מהבולים,

¹ מתוך "ב. הסופר: רבעון לספרות ולתרבות", גיליון מס' 1, כסלו תשנ"ה, נובמבר 1994.

אלא אפילו ביחס לארץ ישראל. באיזושהו מקום מעבר לאופק היה גזע חדש של גיבורים ארצישראלים שזופים, חסונים, בכלל לא דומים ליהודי הגלות. אמיצי לב כאלה שהלילה הוא החבר הכי טוב שלהם. כאלה שגם בענייני דרך גבר בעלמה וגם בענייני דרך עלמה בגבר הם כבר מעבר לכל המעצורים. לא מתביישים משום דבר.

והם היו מעבר לאופק, בגליל, בעמקים, רק לפעמים כשהיו באים לתנובה באוטו משא אני הייתי הולך עם שאר הילדים לראות אותם ולהשתכר מניחוחות של מרחקים. הם באו מעבר להרי החושך, ממקום מאוד מקסים, שם קורים הדברים החשובים, שם בונים ונלחמים ומקימים עולם חדש. מעבר לאופק, מאחורי ההרים, הייתה גם תל אביב שהייתה מקום מאוד מסעיר, לא שידעתי עליו הרבה, אבל שם היו עיתונים והיה תיאטרון והייתה אמנות חדשה, היו מפלגות עם ויכוחים סוערים מאוד, ספורטאים גדולים היו שם בתל אביב, והיה הים, כולו מלא יהודים שזופים שיודעים לשחות. מה אנחנו ידענו על שחייה? זה בכלל גנים אחרים, לא הגנים שלנו. וגם היה איזה קסם במילה "תל אביב". כשאמרנו תל אביב, אתה תכף ראית איזה בחור כזה, פועל, עם קסקט, עשוי ללא חת, שמעשן סיגריות "מטוסיאן" והוא חברה'מן. המילה הייתה "חברה'מן". והוא בתוך עולמו, הוא ככה בן אדם עובד, אבל הוא גם מאוד תרבותי. אולי ערבים הוא מנגן בכינור וגם יודע לרקוד ריקודים סוערים מאוד, ועובד בריצוף, בויפזיף.

כמה תל אביב הייתה רחוקה! אני הייתי בתל אביב בילדותי אולי ארבע או חמש פעמים, לא יותר. היינו נוסעים לליל הסדר אל האחיות של אימי. לא רק שהאור בתל אביב אז היה עוד יותר אחר מהאור הירושלמי מאשר הוא עכשיו, האנשים בתל אביב הלכו אחרת, כמו שניל ארמסטרונג והאסטרונוטים הלכו על הירח וכל צעד שלהם היה מקפיץ אותם איזה שישה מטר, כי הגרביטציה פחות חזקה, כך היה הבדל בין איך הלכו בתל אביב ואיך הלכו בירושלים. בירושלים קודם אתה שם את קצה הרגל וטועם. אחר כך אתה כבר מניח את הרגל ולא כל כך מהר אתה מזיז אותה. אחרי אלפיים שנה שמת רגל בירושלים, אל תוותר, כי אם תזוז ייקחו לנך. ואם כבר היית מרים את הרגל להניע אותה אז לא כל כך מהר היית מניח עוד פעם, כי מי יודע איזה צוררים יש שם ומה מחכה לנו והעתיד לא ידוע ולא פעם שילמנו ביוקר על זה שלא נזוהרנו ונתנו אמון. ככה בערך הייתה ההליכה הירושלמית. בתל אביב, מה זה! כל העיר הייתה חרגול. האנשים הלכו והבתים הלכו והרחוב הלך והעיר הלכה באמת. באתי לתל אביב פעם לליל הסדר אז הייתה איזה כיכר עם עצים, באתי בראש השנה היא כבר לא הייתה שם. הזיזו אותה בכלל למקום אחר. כאילו סובבו את

כל הרחוב. לא הבנתי איך עושים דבר כזה. נראה לי לא אחראי. גם לא רציני. מי לוקח ומזיז כיכר? לא מכובד. מחר יזיזו את הר הבית? את הר הזיתים יזיזו? היינו מדברים על תל אביב גם בקנאה וגם בהתנשאות וגם בכזו וגם בהערצה וגם בסודיות. ים. אור. עיר חדשה צומחת. תל אביב. זה לא שאתה קם קונה כרטיס ונוסע. היה לנו עניין במשך שנים עם טלפון לתל אביב. היו מטלפנים פעם בחצי שנה, פעם בשלושה חודשים, אני לא זוכר בדיוק, כי לנו לא היה טלפון בבית ולדודים לא היה טלפון בבית. אז איך היו מטלפנים בלי טלפון? אני מדבר על שנת '43, '44, אני בן ארבע, חמש. דבר ראשון היה נשלח מכתב לדודה חיה ולדוד צבי. במכתב היה כתוב: ב-19 לחודש, זה יוצא יום רביעי, ואנחנו יודעים שביום רביעי צבי גומר בשלוש את העבודה, בחמש נטלפן אליכם לבית המרקחת. חכו לנו. היינו מחכים לתשובה. המכתב היה נשלח הרבה זמן מראש. והתשובה הייתה מגיעה: יום רביעי מתאים לנו, אנחנו מחכים בחמש, ואל תדאגו אם זה יוצא לכם קצת יותר מאוחר.

אני לא זוכר אם היינו לובשים בגדים מיוחדים לכבוד ההליכה לבית המרקחת לטלפן לתל אביב, אבל אני לא אתפלא אם כן. היה משהו חגיגי בהליכה הזאת. ביום ראשון אבי היה אומר לאימי: פניה, את זוכרת? השבוע זה הטלפון לתל אביב. ביום שני היא הייתה אומרת לאבי: אריה, אל תבוא מאוחר ביום רביעי שלא יהיה פנצ'ר. והוא היה אומר: אני אבוא מאוחר? ושניהם היו אומרים לי: עמוס, שלא תסדר לך שום דבר. שלא תתקרב ושלא תיפול עד יום רביעי. וגם היו אומרים לי בערב האחרון: תלך מוקדם לישון שיהיה לך כוח, מחר בטלפון, שתהיה עירני, אני לא רוצה שישמעו אותך שם כאילו שאתה לא אכלת. ככה היו בונים את ההתרגשות. בית המרקחת היה ברחוב השני, אנחנו היינו ברחוב עמוס, בית המרקחת היה ברחוב צפניה. בשלוש אבא היה אומר: אל תתחילי עכשיו שום דבר, שלא תהיי בלחץ.

אני בסדר, אבל אתה עם הספרים שלך, שלא תשכח.

אני מסתכל על השעון. עמוס יזכיר לי.

אז הנה: כבר הייתה לי אחריות. לא היה לי שעון על היד, אז הייתי רץ למתקתק לראות מה הוא אומר, והייתי אומר, כאילו משלחים חללית לירח, עוד עשרים וחמש דקות, עוד עשרים דקות, עוד רבע שעה. והיינו הולכים לבית המרקחת והיינו מסבירים לרוקח: שלום אדון היינמן, מה שלומך? אנחנו באנו לטלפן. הוא היה יודע שאנחנו נבוא ביום רביעי, היינו מודיעים לו מראש. אבל הזכרנו לו: אנחנו באנו לטלפן למשפחה בתל אביב. והוא היה אומר: כן, אני יודע, תשבו בבקשה. אבי היה אומר: אני אחייג. ואמא הייתה אומרת: זה עוד קצת מוקדם, זה כמה רגעים לפי הזמן. והוא היה אומר: לא, זה לוקח זמן עד

שמקבלים קשר. לא היה אז חיוג ישיר. והיא הייתה אומרת: לא, ואם תקבל קשר תכף ומיד והם עוד לא שם? אז הוא אומר: אז אנחנו ננסה עוד הפעם. אז היא הייתה אומרת: לא, הם ידאגו שאנחנו כבר טלפנו. והיה ויכוח. ככה בחמש אבי היה מרים את הטלפון, בעמידה, לא בישיבה, והיה אומר: אני אבקש תל אביב 648, או משהו כזה, אז היו שלוש ספרות. הייתה מרכזנית, ולפעמים היה קורה שהמרכזנית הייתה אומרת: בבקשה לחכות, אדוני, עוד כמה רגעים, עכשיו מנהל הדואר מדבר, או הנציב העליון מדבר, או מהמשרה, או אדון סיטון. ואז היינו נלחצים, כי מה יהיה?

ואני הייתי רואה ממש את החוט האחד הזה, שמקשר את ירושלים עם תל אביב ודרכה עם כל העולם, והקו הזה תפוס, וכל זמן שהוא תפוס אנחנו מנותקים, והחוט הזה מתפתל בין הרים ובין גבעות. חשבתי שזה נס גדול, מה יהיה אם בלילה יבואו חיות ויאכלו את החוט? או ערבים רעים יחתכו אותו? או הגשם יכנס? או קוצים ישרפו? מי יודע, עובר לו שם חוט, נקלה בשמש, מי יודע. גם האנשים שהניחו את החוט נראו לי מאוד הרואיים. חשבתי עליהם בהכרת טובה. זה לא עניין פשוט למתוח חוט מתל אביב עד ירושלים, אני ידעתי מה זה למתוח חוט מהחדר שלי לחדר של אליהו פרידמן שני בתים ממני, חוט שפגט, מה, זה היה סיפור שלם, עם עצים ועם חבלים, לא חשוב בקיצור, האנגלי היה גומר ואבא היה שוב מחכה קצת והיה אומר למרכזנית: אני ביקשתי תל אביב 648, והיא הייתה אומרת: רשמתי לפניי אדוני, בבקשה להמתין. או בבקשה להזדיין בסבלנות. ואבא היה אומר: אני ממתין, אני ממתין, כמובן, אבל אנשים ממתנים גם בצד השני. בזה הוא היה רומז לה רמז מנומס שאנחנו תרבותיים אבל יש גבול גם להתאפקות ולהבלגה. כמובן, כולנו אנשי תרבות אבל לא פראירים. לא צאן לטבח. זה נגמר, העניין הזה שיהודים, אפשר לעשות בהם מה שרוצים, זה נגמר. ואז הטלפון היה מצלצל שם בבית המרקחת. והשיחה הייתה נשמעת בערך ככה:

- הלו צבי?

- מדבר.

- זה אריה מירושלים.

- כן אריה, זה צבי, מה שלומכם. אצלנו הכול בסדר. אנחנו מדברים אליכם מבית המרקחת.

- גם אנחנו. מה חדש?

- אין חדש. מה נשמע צבי? מה אתה מספר?

- אין משהו מיוחד, אין אצלכם?

- הכול בסדר אין חדשות.

- אין חדשות אז טוב. באמת הכול בסדר. ואצלכם?

- גם כן.

- בסדר, אז עכשיו פניה תדבר.

ואותו דבר: מה נשמע, מה חדש? גם עמוס ידבר. וזאת הייתה כל השיחה. מה נשמע? טוב. אנחנו בקרוב נדבר שוב. טוב לשמוע אתכם. אנחנו נכתוב מכתב ונקבע לנו זמן. נדבר, כן נדבר. בהחלט נדבר. בקרוב. להתראות. ותשמרו על עצמכם. כל טוב. גם לכם.

אבל זה בכלל לא היה מצחיק. החיים היו תלויים בחוט דק. היום אני מבין שהם לא ידעו אם ידברו עוד פעם או לא ומי יודע מה יהיה, יהיה פוגרום, מאורעות, יהיה טבח, תהיה מלחמה, יהיה אסון, היטלר כבר באל-עלמיין, מי יודע, והשיחה הריקה הזאת לא הייתה ריקה, היא באמת הייתה רק דלה כי הדבר ששיחות הטלפון האלה מחזירות אליי כשאני חושב על זה עכשיו הוא זה: כמה קשה היה להם, לכולם, לא רק להוריי, לבטא רגש פרטי. רגש ציבורי לא הייתה בעיה, אלה היו אנשים מאוד מאוד אמוציונליים. הם היו מסוגלים להתווכח על באקונין, או על ז'בוטינסקי, להשקיע בזה את כל נשמתם, להגיע לדמעות, ולזמר זמירות. הם היו מסוגלים להתווכח על היחסים בין האנגלים לקולוניות ולהגיע לדמעות של פתוס, אבל כשהיו צריכים להביע רגש פרטי, משהו מאוד מכוון, צחיח, מפוחד, משהו שבא מדורות על דורות של הדחקות וייסורים. מכופלים. זה הוכפל. כי הנימוסים האירופאיים הבורגניים הכפילו את המעצורים היהודיים העירתיים. הכול היה אסור. וגם לא היו כל כך מילים. העברית אולי לא הייתה די אינטימית, קשה היה לבטא בה משהו שיהיה בדיוק בטון הנכון. לא ידעת כל הזמן אם לא תגיד משהו מאוד מגוחך. זה היה קורה שלאנשים אז היו יוצאים דברים מגוחכים בגלל חוסר שליטה פנימית בעברית. אני זוכר: פעם באה חברה של אימי לשבת והיא הייתה מורה. והיא ישבה והיא הייתה אומרת, אני אפילו לא ידעתי על מה, היא אמרה אני מתפלצת. ואנחנו הילדים להפליץ אצלנו היה עניין ברור. ואימי אמרה את מתפלצת. את כל הזמן מתפלצת, את כל הזמן מתפלצת. את יותר מדי מתפלצת. המורה הזאת אמרה, אז מה אני יכולה לעשות? המצב הוא מפליץ, ואימי הייתה אומרת, כן, יש דברים שאדם יכול לעשות כדי לא להתפלץ כל כך הרבה. זה היה דבר קורע לב השיחה הזאת, כי אני צחקתי. ידעתי שהן מתכוונות למשהו אחר, לא ידעתי בדיוק למה, והן ראו את הצחוק הזה, אמנם העמידו פנים שלא, נו, מה, ילדים, הוא ילדותי, הוא צוחק מאיזה דבר אחר, אבל אני מתאר לעצמי שברגעים אינטימיים באמת הם לא דיברו עברית, כי לא ידעו מה להגיד. זה גם לא היה מוחלט. המילים הגסות של אז. אבא שלי היה מאוד מזועף פנים כשאני הייתי

ממוללים את המגבעת. או הבושה הגדולה שהייתה מכסה אותם כאשר אימי הייתה מתכופפת (רק קצת) להמתיק להם את התה. והמחשוף הקטן שלה היה נחשף עוד טיפה. המבוכה הזאת של האצבעות האלה שלא יודעות מה לעשות עם עצמן ורוצות להיבלע, הביישנות או הבטלנות, כל זה היה צ'כובי. וגם ההרגשה של הנידחות: יש מקומות בעולם שבהם מתרחשים החיים האמיתיים אבל לא כאן. הם מתרחשים באירופה שלפני היטלר. שם יש קולטורה, שם ערב דולקים האורות ואנשים הולכים לאופרה, לבלט, ונפגשים במקומות מוזהבים כאלה עם שנדלירים שהיו להם קצת חיקויים בבתי קפה יפים בירושלים. שם גם מתרחשת התרבות, אמנים גדולים, ואפילו אהבות סוערות מאוד. כל מיני סיפורים על אשתו של אמן זה שהתאהבה באמן אחר והיו עניינים קשים מאוד.

בשכונה אצלנו לא קרו דברים כאלה. ובכלל יש בעולם מקומות שבהם חיים בלי חשבון – זה היה אצלי כילד מעבר להרי החושך – חיים בלי חשבון. גם באירופה התרבותית שלפני היטלר, גם באמריקה ששם צדים אינדיאנים וכובשים את הבחורות. זה הייתי רואה בקולנוע אדיסון. הבחורות נופלות כפרי בשל בחיקו של הגבר שיוורה הכי טוב. והגבר גם מתאהב בהן בלי להכיר אותן בעצם, לא אכפת לו מי הן, זה לא משנה, הן נתפסו פחות או יותר כפרס הגדול בעד איזה מאבק, מין דובדבן כזה, בראש העוגה, שמי שינצח יקבל. כל הדברים האלה היו מעבר להרי החושך. גם בגליל, אלה החלוצים השזופים האמיתיים – חיים בלי חשבון. אצלנו חיים עם חשבון. גם בספרים של טולסטוי ושל דוסטויבסקי שדיברו עליהם כל כך הרבה, היו גיבורים שנשרפים באהבה ובאידיאל, בלי לעשות חשבון. אצלנו חיו עם חשבון. כולם, לא רק ההורים שלי. בשכונה חיו עם חשבון: הולכים למכולת של אדון אוסטר ושואלים זה את זה אם יש גבינה ערבית ויש גבינה של תנובה והגבינה הערבית היא קצת יותר זולה, זה יכול להיחשב תוצרת הארץ או לא יכול להיחשב תוצרת הארץ? אז היה מתפתח ויכוח: מבחינה ציונית, אם תקנה גבינה של ערבים אז תכה את הציונות כי באיזה מקום אולי איזה בחורה חלוצה שעטפה בדמע את הגבינה הזאת באצבעות רוטטות, אתה מקפח את פרנסתה. אז אתה לא יכול לא לקנות גבינה ציונית. מצד שני, אם אתה מחרים גבינה ערבית, הלוא הפלח הפשוט הזה, הטהור הזה, שלא הזדהם עוד בחטאי הכרך, שהוא כמו האיכר הרוסי, שהוא חי בקושי והוא קשה יום, אז מה איתך, אתה תעניש אותו בעד זה שהאפנדים שלהם שונאי יהודים? בעד זה שהבריטים מסיתים אותם נגדנו? ואתה לא תקנה את הגבינה של הפלח? מצד שלישי, לא בטוח אם אצל הערבים מספיק נקי, אולי יש כל מיני חיידקים שם?

משתמש במילה "לסדר". כי קצת לפני שנולדתי, בשנות השלושים, "סידר אותה" זה "הכניס אותה להיריון", ולא סתם אלא "הכניס אותה להיריון ולא התחתן איתה". לפעמים "סידר אותה" הכוונה הייתה להתעלסות אחת. "הוא סידר אותה פעמיים". כשאני הייתי אומר "אלי סידר אותי" אבא לא אהב את המילה הזאת, הוא לא אמר כמוכן למה, כי איך אפשר? הוא ידע שאני לא מתכוון לזה, אבל הוא היה מעדיף שאני אשתמש במילה אחרת. כל מערכת הקודים הייתה כל כך מוזרה. הפחד להיות מגוחך. אם היה מדבר אינטליגנט כמו אבא שלי, איש עם עניבה ועם ז'קט, פקיד, ספרן, איש הימין, מנהל שיחה עם חלוץ לבוש רובשקה, רבולוציונר ועם ציפורניים שחורות מעבודה, הוא אפילו לא ידע אם צריך לדבר לאדם כזה בהתנשאות או בביטול. בפולין או ברוסיה זה היה ברור מפני שזה פרולטר וזה בורגני, ויש סדר עולם, והוא עובד אצלי ואני צריך להיות אדיב אליו. מאוד. ולא מתנשא. הייתה מודעות. כאן, מצד אחד, הוא עובד שחור ואני עובד ספר, אז אני מעליו. מצד שני, הוא מלח הארץ, הוא תנועת העבודה, הוא החלוצים שעליהם כותבים את כל השירים, ואני בעצם בסך הכול קצת עריק כזה מן החזית הראשית.

מה היה אצלנו בשכונה בירושלים. אצלנו באמת היו פקידים קטנים, קצת אנשי עסקים, מורים, הרבה מורים – מלמדים, קצת רופאי שיניים, הם כבר לא היו דתיים אבל בכל זאת נרות ביום שישי הם הדליקו ליתר ביטחון. הם היו אנשי ספר אבל קצת לא נוח היה להם בזה שהם אנשי ספר. היו להם כל מיני דעות. על המנדט, על האנגלים, על היישוב, היו להם גם דעות מאוד חריפות, אבל גם אלה מביניהם שהייתה להם בדיוק נוסחה איך לשחרר את כל מעמד העמלים בעולם או איך "לתקן את מצב האישה", כך הם היו אומרים אז, אני זוכר את הביטוי, או איך בעצם צריך להביא את שפינוזה מחדש ולבטל את החרם עליו ולחיות על פי שפינוזה, ואז נחיה חיים טהורים מאוד, או התעמלות מיוחדת שאם כולנו נעשה אותה אז נהיה אחרים, החיים ישתנו לגמרי. כל האנשים האלה, שהיו מתאספים אצלנו בחצר בשבת אחרי הצהריים לשתות תה רוסי, כולם בעצם היו אנשים נידחים.

אם צריך היה להוציא מפסק חשמל שנתקע ואי אפשר להעלות ולהוריד אותו, כמעט בכל השכונה לא נמצא, חוץ מאיזה בחור חשמלאי, לא נמצא מי שידע לעשות את זה. אנשים שהחוכמה שלהם לא הייתה באצבעות ולא בידים, אם כי הם דיברו בלי סוף על זה שאדם צריך להיות פשוט ולא אינטלקטואל. האמת היא שגם אינטלקטואלים עוקרי הרים הם לא היו. היו ביניהם אנשים שהיו בקיאים מאוד. חריפים. אני כילד התרשמתי בעיקר מהמרחק העצום הזה בין הרצון שלהם וההתלהבות שלהם לתיקון עולם לבין האופן שבו הם היו

אני גדלתי בתוך בית, אולי שלושים וחמישה מ"ר, כוך ועוד כוך ועוד כוך. זה גם היה צפוף ואפל, אבל מלא ספרים. מקיר לקיר ספרים. אבא שלי ידע לקרוא שש עשרה שבע עשרה שפות, דיבר אחת עשרה. כולן במבטא רוסי. אמא שלי גם כן ידעה לדבר ארבע-חמש שפות ולקרוא אולי שבע-שמונה. היו מדברים ביניהם רוסית או פולנית שאני לא אבין. בשביל קולטורה הם היו קוראים גרמנית, אנגלית. כי מה שיותר מערבי – יותר תרבותי. זה היה מין מצפן כזה. למרות שהם באו מרוסיה והם היו מאוד גאים בטולסטוי, בדוסטויבסקי, ברוסיות, בכל זאת כמה שיותר מערבי נחשב בעיניהם יותר תרבותי. עד האוקיינוס. אחרי זה באה אמריקה, שמה כבר לא ידעו בדיוק, אולי זה שוב לא תרבותי. גרמניה הייתה, למרות היטלר, יותר תרבותית מפולניה. צרפת יותר מגרמניה. ואנגליה יותר מצרפת. הייתה היררכיה. הם חלמו חלומות אני חושב רק בידיש, אותי הם לימדו רק עברית. היום אני מבין שאולי הם פחדו שאם אני אדע שפות זרות אני אברח מהארץ. הפיתויים של אירופה יתגברו עליי. זה כל כך מושך, זה קולטורה, זה העולם, זה הכיכרות, המגדלים, הגשרים, הקתדרלות, היערות, זה הכרכרות, חוץ לארץ זאת ארץ עם בקתות. המילה "בקתה" כשלעצמה: היית שומע "בקתה" – מיד היה נופל עליך איזה קסם היפנוטי. כזה דבר עם עליית גג ועם מרתף. לי בירושלים היה מרתף? הייתי עיוור. לא ראיתי שבעצם גם הבתים שהערבים גרים בהם, ובעצם גם רוב היהודים חיים בהם, זה בעצם בקתות. בקתה – חשבתי – אז שתהיה מעץ. עם מרתף ועם גג משופע. כמו שאנחנו מציירים, וארובה קטנה מלמעלה. או המילה "אחו" למשל. עד היום אני לא יודע בדיוק מה זה אחו ומה ההבדל בין אחו לבין שדה לא זרוע, שדה בור. אבל יש בה קסם כל כך עמוק של העולם האמיתי. אחו. אפילו הצליל של המילה הזאת. אני שומע את הרוח ואת געיית הפרות באיזה מקום ב"אחו", ואפילו את הפכפוך של הפלג שם. בחורף גם אצלנו היו הוואדיות מפכפכים מים, אבל מי היה קורא לזה פלג. הייתי קורא בספרים כשהייתי קטן מילים כמו "רועת אווזים". רועת אווזים! אני עוד לא ידעתי מה זה סקס אבל היא כבר הייתה לי סקסית עד דמעות. הייתי רואה שם נערה עומדת ורועה אווזים באחו. גם אצלנו על יד העיר היו בדואיות והיו חלוצות אבל הן היו מסכנות. כמו שהחלוצים היו מסכנים. אלה שגרו בבית החלוצים או בבית החלוצות, אלה בכלל לא היו חלוצים, זה היו אלה שלא הייתה להם קורת גג, זה היה מין בית תמחוי כזה.

בכל מקום דיברו על ההסדרות ועל הפנס האדום ועל מעמד הפועלים ועל המהפכה החברתית ועל היהודי החדש. מי דיבר? בסך הכול אנשים שהיו כמו אבא שלי וכמו השכנים, כאלה עם משקפיים ועם אקצנט מזרח אירופאי, אנשים

בכלל חיידקים היו אימה גדולה אצלנו. אני כילד חשבתי שאם אני אסתכל המון המון המון זמן במשהו שעמד הרבה, בדג מקולקל, בסוף אני אראה את החיידקים. זה לא יכול להיות שאני לא אראה אותם. הייתי מתאמץ ומתאמץ ומתאמץ ואחרי שעות הייתי באמת רואה אותם. לא שעות: אחרי רבע שעה הייתי רואה איזה תזוזות כאלה. אני ראיתי אותם. אולי לא את כל הווירוסים, הווירוסים לא היו כל כך מאיימים אז, אבל את החיידקים ראיתי.

אז ככה. במכולת היה מתפתח דיון ו"משפט אחד יהיה לך ולגר הגר בתוכך", אז צריך לקנות את הגבינה של הערבים "כי גרים הייתם בארץ מצרים". מצד שני, "לא תעמוד על דם רעך" ו"עניי עירך קודמים", אז צריך לקנות את הגבינה של החלוצים. מצד שלישי, באיזה בוז טולסטוי היה מסתכל, למשל, על אדם שלא קונה גבינה כזאת וקונה גבינה אחרת רק בגלל דת! אז מה אם הם מוסלמים? איזה בוז. מה עם האוניברסליות ואהבת האדם! מצד רביעי, איזו עליבות ציונית יש בזה, שמפני שזה יותר זול בכמה פרוטות אתה תלך ותקנה גבינה של ערבים ולא של החלוצים האלה שקורעים את בשרם מעל עורם? בוש! כך או כך, בוש. כל החיים היו מלאים בושות כאלה.

מי הם הבחורים האלה? החלוצים שבאו גם כן מעיירות והפכו את חייהם והם נקלים בשמש... אילו הגבינה הערבית הייתה יותר יקרה בשני מיל אז לא הייתה שום בעיה. אז קונים גבינה יהודית ודי. אבל כאן ההחלטה אם כן לקנות גבינה יהודית או לא לקנות גבינה יהודית הייתה יכולה להיתפס כקטנונית. למעול בערכים בגלל שווה פרוטה? ההחלטה לא לקנות גבינה ערבית גם היה לה ריח גזעני וגם היא הייתה יותר יקרה. היו דילמות.

גם היו דילמות, אם זה יפה ביום הולדת להביא גלדילות או לא. גלדילות היה עניין יקר מאוד. אז לא אמרו סייפנים, אמרו גלדילות, אבל זה היה פרח שהיה בו משהו אירופאי, פרח אציל, לא אזיאטי, לא חצי-פראי, פרח עם רגש. מותר היה לקטוף כלניות ורקפות, והיו בשפע, וקטפו בלי סוף. לא היה עזריה אלון או שהוא עוד היה קטן, ויוסי שריד ואיכות הסביבה, אבל כלניות ורקפות לא נחשבו פרחים ממש. זה לא נחשב חגיגי. זה היה עשב השדה. גלדילות חרקוב או קייב או ורשה או ברלין, שאנשים מביעים איזה רגש, לא עושים חשבון. הם קונים או חמש גלדילות או שש. חמש זה לא מעט מדי? שש זה לא הרבה מדי? לא עושים חשבון. גם מקשטים את זה בירק. מצד שני, אולי כל זה איזה אנכרוניזם כזה? מה, בגליל חלוצים מביאים גלדילות אחד לשני? בתל אביב מביאים גלדילות? השתגעתם לגמרי? וכך היטלטלו בין סדרות כאלה של קודים. קודים מוורשה וקודים מברלין.

שלא פעם הייתה להם טעות בכפיתורי החולצה. משהו היה מרופט בכל ההוויה הזאת, סקנד הנד, אנשים שבאמת רק אצל צ'כוב מצאתי אותם. אף אחד עוד לא תיאר את כרם אברהם כמוהו. האידיאליסטים הגדולים שיש להם נוסחה לתקן את כל העולם אבל בשום אופן לא יכולים להתכופף לקשור לעצמם את השרוכים כמו שצריך. זה לא. אנשים ש, רק תיתן לו, הוא יהיה יותר לנין מלנין: הוא באמת יודע איך צריך לתקן את העולם וגם יודע איך לדבר לפעמים, אבל כשזה מגיע לסדר את המחזיק תריס הזה, את האישון, כן, האישיונים (האנשים הקטנים) האלה, בלילה כשסוגרים את התריסים, מענטשאלאך בידידיש, היו מורידים את הראש שלהם למטה. הם היו כל הלילה עם ראשם מהופך כלפי האדמה, האישיונים של התריסים, כמו שתלו את מוסוליני ופילגשו, עם הראש למטה. זה היה נורא. לא זה שתלו אותו, אלא זה שתלו אותו עם הראש לאדמה. אני ריחמתי עליו אבל זה היה אסור, איך אפשר לרחם על מוסוליני. זה כמעט כמו לרחם על היטלר. לא ריחמתי עליו שתלו אותו. מגיע לו. אבל זה שתלו אותו עם הראש לאדמה! אני עשיתי ניסוי פשוט, החלטתי שאני נתלה ברגליים על איזה צינור שהיה שם עם הראש למטה, ואחרי שתי דקות כל הדם זרם לי לראש והרגשתי שאני תכף מתעלף וירדתי. לא יכולתי יותר.

מוסוליני והפילגש סובלים וסובלים והם היו ככה שלושה ימים ושלושה לילות. וזה עוד אחרי שהם מתו, ככה סובלים וסובלים. חשבתי שזה יותר מדי עונש. אפילו לרשעים. אפילו לפילגשים. חוץ מזה, גם המילה "פילגשו". מה זה "פילגשו של מוסוליני"? בארץ לא היו אז פילגשים. הייתה "חברה", הייתה "דידה", "חלוצה", הייתה "שותפה לחיים", הייתה "אישה", כל מיני דברים היו. אפילו "רומנים". מאוד בזהירות אמרו שללוביאנסקי יש איזה "עניין" עם החברה של נקדימון, והבנתי שהמילים "איזה עניין" הן מילים אפלות, אבל פילגש?! זה תנ"כי בכלל, בכל ירושלים לא הייתה פילגש, אולי בתל אביב יש דברים כאלה, חשבתי לי. שם בכלל יש דברים שאין אצלנו.

עכשיו הספרים. לקרוא התחלתי לבד. אמרו לי זה א' זה ב' וכבר קראתי. אני לא גאה בזה כי מה עוד היה לעשות? הלילות היו אז הרבה יותר ארוכים מאשר עכשיו, אני לא יודע, אולי יש איזה שינוי במסלול האדמה מסביב לשמש. הם היו ארוכים מאוד, לא רק בלי טלוויזיה, גם חשמל היה דל. היו הרבה הפסקות חשמל. היו נרות. מנורת נפט. הרבה פעמים גם כשהיה חשמל היו חוסכים. היינו מוציאים את הנורה הגדולה ושמים נורה קטנה, לא מפני שזה כל כך עלה, אלא מפני שהיה בזה משהו בזבזני ולא מוסרי.

כן, זה עוד דבר, תמיד היה החצי הסובל של העולם. אלה הילדים הרעבים של הודו שבגללם אני צריך לגמור מהצלחת. זה כבר מפורסם. כאילו אם אני

אגמור מהצלחת הם לא יהיו רעבים. אבל לא רק זה: גם הרעיון להכניס נורה של עשרים וחמישה ואט. אבא שלי היה עובד כל הלילה על יד השולחן שלו, ובאמת היה קורע לעצמו את העיניים. לא נעים, הרי גם החלוצים יושבים וכותבים לאור נרות, גם הם כותבים ספרים, זה ברור לנו שכל חלוץ יושב וכותב איזה ספר שירים. אז למה חמישים ואט? אז הוא הוציא לעצמו את העיניים כדי לא לנקר עיניים. וככה כל הזמן. לך תכבה את האורות, לך תכבה את האורות כל תזוזה בבית הקטן הזה, שהיה כמו צוללת, כמו שראיתי אחר כך בסרטים על צוללות, אתה עובר ממדור למדור ומניף כל מיני מחיצות. הייתי ביד אחת מדליק את האור בתוך בית כיסא, ביד השנייה מכבה את האור במסדרון, שלא לבזבז בינתיים. אחר כך הייתי יוצא מהבית כיסא, וכשהייתי מוריד את המים הייתי מושך בחבל ברחמנות, כי לא צריך ניאגרה שלמה בשביל פיפי. יש צרכים אחרים, לא אגיד איזה כי אז בכלל לא היינו קוראים לזה בשם, אבל פיפי? לזה מספיק חצי. ואז הייתי מושך בזהירות בחבל. יוצא, לוחץ על מתג אחד ועל השני, עושה את הרציפות הזאת. לא מפני שבאמת עד כדי כך היינו עניים. אבא הייתה לו איזו משכורת, הוא היה ספרן, אבל מפני שככה זה. מפני שהשואה הייתה רק אתמול ואנשים מתו ואנשים רעבים וקרובי משפחה אולי הם במחנות הסגר בקפריסין, אולי הם חיים, אולי הם מתים, ונוסף לזה כל סבל העולם של העניים בעולם. הייתה מודעות גדולה לזה שיש סבל ואכזריות ומלחמה, ומי יודע מה עוד צפוי לנו מחר, זה עוד לא נגמר, הערבים והבריטים עוד לא אמרו את המילה האחרונה.

אבל הדבר היחיד שלא היה במחסור, שהיה בשפע, היה הספרים. לא קימצו. איכשהו עניין הספרים היה יותר קיים מאנשים. באמת היה העניין הזה: אנשים חיים ומתים, ספרים לא מתים. ספרים נשארים. וכשלא היה באמת בבית מה לקנות לשבת, עכשיו אני נשמע כמו ביאליק, "אמי זיכרונה לברכה הייתה צדקת גמורה", עם הדמעות וזה... אז לא, אצלנו זה לא היה עם דמעות. אצלנו זה היה עם ספרים. לאבא היו בבית כמה אלפי ספרים. אמא הייתה אומרת, צריך לקנות משהו לשבת. תיקח תמכור איזה ספרים. אבא בלב דואב היה לוקח כמה. מה, היה לו יחס מאוד חושני לספרים, הוא אהב למשש, אהב להריח, והאמת? היה משהו בכל ספר, אפילו ספר זר. ריח טוב, ריח אישי לכל ספר. הוא היה חרמן של ספרים, הוא ישר שולח ידיים, אפילו ספרים של אנשים זרים, כאילו לא די לו לקרוא את הכותרת, הוא היה צריך למשש. להריח. דרך אגב, בספרים של אז היה יותר מה למשש מאשר עכשיו. הם היו עשויים עור, או קרטון עם כריכת בד, שלפעמים הייתה באופן סקסי מאוד נפרדת קצת מהגוף. מתנפנת, מתבדרת, כמו חצאית חצופה. היה איזה רווח בין הבד והקרטון

(אפשר היה להציץ כי עם הזמן הדבק היה נפרד). גם הריחות היו אז של דבקים חזקים. ספר היה באמת אובייקט מאוד חושני.

אז אבא היה חרמן של ספרים ואמא הייתה אומרת: קח ספר, שניים, שלושה, לך תמכור תביא קצת כסף לקנות אוכל לשבת. והוא היה הולך שם לרחוב הסולל, לרחוב החבצלת, עם כמה ספרים, ובאמת "הלוך ילך בדמעה", הוא לא יכול היה להיפרד מהם, אבל הוא היה קודם כול אדם מוסרי. הוא ידע שאוכל יותר חשוב מספרים, והוא ידע שזה לא בסדר לאהוב את הספרים יותר מאשר את הילד. אז הוא הלך ואנחנו ליבנו יצא אליו, כי אחרי הכול אימי לא הייתה כזאת שהייתה אומרת לו לעזאזל איתך ועם הספרים שלך. היא הרגישה אותו, היא ידעה שזה יקר לו. ואני בכלל לא הייתי אכלן גדול. הייתי רוצה שהספרים יישארו ושלא יביאו לי אוכל בכלל. היה לי חבל עליו. לא ידעתי מה הם הספרים האלה, רובם היו ספרים בגרמנית או בפולנית או ברוסית. היינו מחכים שהוא יחזור. הרבה פעמים הוא היה חוזר שמח, אבל לא עם כסף, גם לא עם אותם ספרים שלא היה לו לב למכור אותם. הוא כן מכר אותם, אבל הוא קנה ספרים אחרים כי היו שם כאלה מציאות. אי אפשר היה לא לקנות, דבר כזה לא ימצא יותר לעולם. "את לא יודעת מה קניתי!" ובאמת איכשהו זה היה נסלת.

פעם אחת היה סיפור עם הספרים האלה. אבא שלי היה אוהד האצ"ל. הוא לא היה טרוריסט שעושה פצצות כי אילו היה עושה זה היה מתפוצץ לו בידיים בין האצבעות. שם, בחוץ, היו בחורים גיבורים שעשו פצצות. אני לא יודע מאין הם באו, אני לא יודע מי הם היו, אבל תיארתי לעצמי שהם קרוצים בכלל מיציקה אחרת, הבחורים האלה שמציקים לאנגלים ברחובות. האומץ שלי היה מגיע מקסימום לצעוק להם את כל אוצר המילים שהיה לי באנגלית, נגיד חמש או שש. זה היה די אומץ כדי לצעוק בריטיש גו הום ולברוח או לזרוק אבנים. היינו זורקים עליהם אבנים ובורחים והם לא ירו. הם לא ירו על ילדים. על כל פנים לא אצלנו. או שהיינו עושים מעשה אפילו יותר נורא עם האנגלים. הם היו בודדים מאוד, שותים בירה, היו שם אוסטרלים, קנדים, ניו זילנדים, לא רק אנגלים, והיו נותנים לנו לעלות על הג'יפ, ואפילו על השריוניות האלה שהיו, ולשחק בהגה. היו מושיבים אותנו על הברכיים ואומרים גוד מורנינג גוד מורנינג. ואפילו היו עושים מאמץ גדול והיו אומרים במבטא שלום, תודה, ואנחנו היינו משחקים איתם. היינו מתיידדים איתם. היינו מקבלים מסטיק עגול או ארוך של "עלמה". שעליו הייתה מצוירת אישה. היינו מקבלים את זה מהם ואומרים טנק יו טנק יו, ויורדים מהג'יפ, מתרחקים עשרה צעדים, ופתאום היינו מסתובבים וצועקים להם: "גסטפו, גסטפו" ובורחים בכל המהירות. גסטפו זה

היה הצד האידיאולוגי, כי גם אז, כמו בזמננו, היו משווים כל דבר שלא היה בסדר לנאצים. אינפלציה של נאצים הייתה כבר אז. אני מתאר לעצמי שהם נורא נעלבו. היו שם ודאי כאלה שנלחמו בנאצים ואיבדו בקרב את החברים שלהם ואולי היו בשדות הקרב הכי נוראים באירופה. אנחנו קראנו להם גסטפו. למה? אני לא בדיוק יודע. כי הם לא נתנו לנו לעשות מדינה עברית ועלייה חופשית.

אז אבא היה כותב לפעמים בשביל האצ"ל כל מיני כרוזים נלהבים: "אלביניון הנוכל" וכאלה. אני ידעתי שהוא כותב דברים שאסור, ושזה מאוד חשאי, וזה נתן לי גאווה על הגבורה שלו, אמנם לא גבורה כמו של החלוצים בגליל עם הטרקטור ועם הרובה – אבל משהו.

איזה יום גדול זה היה בחיי! הייתי בערך בגיל חמש כאשר אבא פינה לי במדף התחתון התחתון של הספרייה, פינה, אולי שלושים סנטימטר בגודל. הכול באמת היה כמו בצוללת. אני לקחתי את הספרים שהיו שכובים על הארונות על יד המיטה שלי והבאתי אותם אל הספרייה של אבא וסידרתי אותם בעמידה עם הגבות החוצה. זה היה טקס התבגרות. טקס חניכה ממש: בן אדם שהספרים שלו כבר עומדים לו, זה כבר גבר. אני כמו אבא, אני מעמיד ספרים, הספרים שלי עומדים.

אבל עשיתי שגיאה גדולה מאוד. אבא היה בעבודה, נתן לי בבוקר את רבע המדף הזה, והלך. היה יום חופש, או שלא הלכתי לבית ספר או שזה היה לפני בית ספר, אני לא זוכר, זה היה בבוקר מקודם, ואני סידרתי את הספרים לפי הגודל, גם ספרים מינקות שבעצם הייתי צריך לזרוק, היו שם ספרים שהיו מקריאים לי כשהייתי תינוק. אבל היה לי חבל, ספר לא זורקים. וגם רציתי למלא את המדף שלי. אז סידרתי אותם לפי הגובה. הכי גדול היה איזה מין ספר בחרוזים: דוב דובי מאוד שמח דוב דובי מלא שמחה, שבאמת כבר לא היה לפי כבודי. ממנו זה התחיל, וזה הגיע עד לדברים מאוד מאוד חשובים שהיו לי. ז'ול ורן, נדמה לי, אולי אני מבלבל בזמנים, וזה היה משהו קודם. אבא חזר מהעבודה, הוא הביט בי, אני אפילו לא יודע אם זאת הייתה אכזבה או ייאוש גנטי, בוז דק, והוא אמר: "לפי הגובה? ספרים זה חיילים? חיילים מסדרים לפי הגובה". בזה היה לו מושג מפני שביחד היינו באדיסון רואים יומן פוקס מוביטון וראינו מסדרי כבוד של חיילים ושם מסדרים חיילים לפי הגובה.

אז איך כן? אז הוא אמר לי, תסתכל. והתסתכל הזה ארך נצח. אולי שעתיים. הוא לימד אותי לסדר ספרים. והסביר לי שיש גם מבחר אפשרויות. הרבה למדתי מזה כי אז הבנתי שזה לא רק ספרים, שהרבה דברים בעולם אפשר כך ואפשר כך, אפשר לפי נושאים, אפשר לפי א"ב של מחברים, אפשר לפי

הוצאות הספרים, אפשר סידור פונקציונלי. ואז איזה שש שבע שמונה פעמים סידרתי, ואני מדבר על עשרים וחמישה ספרים אולי שלושים ספרים. כמה סידרתי! כמה חשבתי על הסידור הזה! על ההיגיון הפנימי של הסדר הזה! ככה הספרים לימדו אותי קומפוזיציה. לא מה שהיה כתוב בהם, הם עצמם, הישות הפיזית של הספרים, לימדו אותי גם וריאציות, לימדו אותי גם על הגבול המסחרר שבין הלגיטימי והלא לגיטימי. כל מיני דברים שאחר כך, כעבור הרבה שנים, למדתי מהחיים, כל מיני דברים, על אהבה למשל, כבר לא הייתי טירון גמור. אז ידעתי שאפשר ככה ואפשר ככה. הרבה מאוד היה בעניין סידור הספרים, את רואה, אני בכלל עוד לא מדבר על מה שבין הכריכות, רק על העניין החושני. אני לא יודע, אולי יש היום ילדים שמסדרים את הקסטות או הדיסקים או הדיסקטים, אבל זה לא יכול להיות אותו דבר, לא מאמין. אולי כן, אולי אני כבר בדעות קדומות על העולם של אתמול, אבל לא מאמין שזה יכול להיות אותו דבר, לא היו שני ספרים שהיו אותו דבר במישוש. היות שהתענוג הראשון שלי שקשור בספרים היה לסדר אותם, אז לפעמים היו מרשים לי להוציא ספרים של אבא מהמדף החוצה, לדפוק אותם שיצא האבק ולהחזיר אותם, אבל לא יותר משלושה בפעם אחת כדי שהסדר לא יתערער, והייתה לי אחריות גדולה מאוד שאני לא אוציא ספר ממקום אחד ואחזיר אותו למקום שני, ידעתי שזה בשום אופן אסור שיקרה. אבל גם ידעתי שיש סדר ויש סדר, זה לא שיש רק סדר אחד. אז הייתה אצלי תקופה שאני כילד אהבתי מאוד לסדר דברים. לא במובן של לשים כל במקום ולהיות ילד טוב ירושלים, אלא במובן של צירופים. היית נותנת לי שלוש צלחות הייתי מסדר אותן או במגדל או במגדל הפוך או בפורמציה כזאת, ולפעמים הייתי עושה גם ניסיונות מפחידים עם אנרכיה. עם חוסר כל סדר ורואה מה קורה אם הכול מפוזר ומחפש בתוך האנרכיה. מאוד אהבתי לקחת קופסת גפרורים ולפזר את כולם על הרצפה, ורק לראות כמה הרבה דברים אפשר לעשות איתם. ואחר כך זה התפתח לדברים גדולים. כי אצלנו, במלחמת העולם, כשהייתי בן ארבע נניח, או חמש, במסדרון הייתה מפה גדולה של זירות הקרב, עם סיכות שהיינו מזיזים פעם ביומיים בערך לפי החדשות, אז אני כבר בניתי חזיתות משלי על הרצפה. הייתי מזיז צבאות, והיות שהייתי עם מודעות היסטורית מאוד מיידית כאילו אפשר עוד לתקן את השגיאות של בר כוכבא, ולהציל את הבית השני מחורבן, הייתי עושה מלחמות עם הרומאים, אבל מול הרומאים הייתי שם את הבריגדה היהודית, בידיעה שמטוס קל אחד יכול לחסל את כל האימפריה הרומית. מטוס אחד קל, פייפר כזה, כי הם יברחו כשהם יראו את זה. אני כבר לא מדבר על מקלע. כל תוצאות הקרב ההרואי של הקנאים על ירושלים היו

משתנות אם היה להם מקלע אחד. אז הנה אני נותן הזדמנות שנייה למה שכבר לא הייתה לו הזדמנות שנייה, ואני מדבר איתך עכשיו על מה שכעבור שנים אני עושה בספרים שלי. אני לפעמים נותן הזדמנות שנייה למה שכבר אין לו הזדמנות שנייה. לוקח אלמנטים ומסדר אותם מחדש.

הרבה דברים קרו לאנשים בירושלים. הארץ נבנתה ונחרבה ועוד פעם נבנתה. מעצמות קמו נפלו. ציים היו מפליגים למקומות רחוקים מאוד ומגלים מקומות שאף אחד עוד לא גילה, והייתי בטוח שיש עוד מקומות. אימי הייתה אומרת לי, מגלן וקולומבוס כבר גילו את כל המקומות. הייתי אומר, לה אין את יודעת? הלוא גם לפני קולומבוס חשבו שכבר גילו את הכול, ואני עד היום חושב שאני צדקתי. בעיקרון. ואני הייתי מגלה. לא רק מקומות, גם תרבויות, ציביליזציות, יצורים, סוגי חיים, סיפורים שלמים, וכל זה היה על שטח של מטר על מטר. אני בטוח שאם מאיזושהי סיבה היה נגזר עליי להיות בבית סוהר, בוודאי הייתי סובל כל מיני מצוקות אבל לא שעמום, בתנאי שהיו נותנים לי או חפיסת דומינו או כמה קופסאות גפרורים, או מטבעות של מיל ושני מיל, לפחות עשרה חמישה עשר, מספר שאפשר לסדר, הייתי עושה לי בתים גדולים, הייתי עושה איים בודדים. הכול בא מפני שלא היו לי אחים ואחיות. הייתי לבד. וגם חברים, אלה שבאו אליי, יותר רצו בכל זאת משחקי תנועה, שיהיה אקשן, גם חברים כאלה שמצאו טעם במשחקים שלי לא אהבו את הקצב שלי. חשבו שאני יותר מדי איטי. או הנה או הנה – רצו כבר לדעת מי מנצח. העניין הזה שלהתחיל משחק ביום שני אחרי הצהריים, להשאיר אות על הרצפה, וללכת לבית ספר ולחשוב עליו, ולעשות עוד מהלך או שניים ביום שלישי, ואפילו בשבת שאחרי זה עוד על הרצפה. אז את אמא זה היה מעצבן, ואם היא הייתה דורכת לי על זה זה היה טרגדיה, ואם היא לא הייתה דורכת אז מה עם האבק? ואת כולם זה היה מעצבן.

ולי היה חשוב גם העניין של הרצף האפי. הבנתי שהחיים זה לא לגמור מהר ולרוץ לספר לחבר'ה. פעם איזה דוד אמר לי, "במלחמה כמו באהבה". על אהבה לא ידעתי כלום, אבל הבנתי שהכוונה היא לא לרוץ. היום אני יודע שזה לא ככה, שבמלחמה דווקא כמה שיותר מהר יותר טוב, אבל אז הבנתי משהו מוטעה מאוד על הדמיון בין מלחמה ואהבה. שהעניין הוא לא למהר. לא יודע למה. אולי מפני שהדוד היה כזה שעד שהוא היה מתיישב בכורסה אי אפשר היה להקים אותו, ולפני שהוא היה מתיישב אי אפשר היה להושיב אותו. כתמיד שאף להתמיד במצבו. ולמה לא בעצם?

דורית זילברמן
מעבר להרי האהבה וסיפור על חושך וחושך:
השוואה בין ריאיון שהעניק עוז ובין שלושת
הפרקים הראשונים של "סיפור על אהבה
וחושך"¹

בוויכוח ספרותי בין עוז לביני על היחס שבין היסוד האוטוביוגרפי ליסוד הבדיוני הוא טען: בזה שאת מביאה פרטי מציאות ניתנים לזיהוי את מסתירה לעצמך את עצמך.

אני השתכנעתי שנחוק רוחק אסתטי מסוים מהמציאות, שיש להרחיק את הטקסט מחשש רכילות. הוא השתכנע בסופו של דבר לתת לי ריאיון בלעדי אוטוביוגרפי. הצעתי שזה יהיה ריאיון בנוסח מה שסופרים עבריים במאה התשע עשרה כינו אוטוביוגרפיה ספרותית.

הריאיון הפך בשינויים, המרתקים בפני עצמם, לשלושת הפרקים הראשונים של הספר המופלא "סיפור על אהבה וחושך". גם גלגולי השם מרתקים: מ"מעבר להרי החושך" ל"סיפור על אהבה וחושך". החושך הראשון מתאר מרחק מיתי אגדי שבסופו מתרחש קסם. החושך השני מתאר קדרות, עצב ומוות.

ריאיון שני נתן לי עוז עם צאת ספרי על יצירתו "מכשף השבט: מיסטיקה והיפנוזה ביצירות עמוס עוז" (הד ארצי, 1999); מין ריאיון המשך באותו קו של אוטוביוגרפיה ספרותית, ובו סיפר על קשריו עם טשרניחובסקי, עגנון, זלדה ושרווד אנדרסון. גם זיכרונות אלה מופיעים ב"סיפור על אהבה וחושך".

ב"אותו הים" עוז שואל אם זה נראה הגיוני שבן ישב שבעה על אימו במשך ארבעים וחמש שנים. כבן שישים היה עוז כשנתן הזדמנות שנייה למה שלא הייתה לו הזדמנות בחיים, וזימן לספרו את אותו פרק בחייו שבו היו לו שני הורים והם חיו כמשפחה בירושלים של תקופת המנדט. וכשם שאמר במקום אחר, עוז זימן את המתים המשמעותיים בחייו להתארח אצלו לזמן מה. או כמו שכתב ב"המצב השלישי": לא מוכרחים להפריד [בין החיים למתים].

¹ ריאיון שנתן עמוס עוז לדורית זילברמן מתוך כתב העת "ב. הסופר: רבעון לספרות ולתרבות", גיליון מס' 1, כסלו תשנ"ה, נובמבר 1994 (יצאו לאור שלושה גיליונות בלבד).

עמוס עוז

סיפור על אהבה וחושך

דורית זילברמן
כספר הזה יש לי עניין, כמחילת הים
כספר, (מ: 5-32) כי ריאיון א"ט-ה סלמה.
נחמד ביטוי של חושך - ונכל זאב, נחמד
באכזה. אף על פי כן.
כנסינה,
18.2.02 יו



כתר הוצאה לאור

תרבות, והיו קונצרטנים, והיו אמונות ודעות, אבל השכונה שלי הייתה מקום מאוד צ'כובי".

בספר "סיפור על אהבה וחושך" המילה מנדט הוחלפה ב"בשלתון הבריטים, בשנות העשרים השלושים והארבעים" ומלון קינג דיוויד שבפסקה השנייה נכתב בעברית: מלון המלך דויד. כי מה שלעזו היה מובן מאליו כבן הדור וכבן המקום ובמושגים באנגלית, כפי שדיברו אז באופן אותנטי, הצריך בספר תודעה היסטורית וסיפור ההיסטוריה לדורות הבאים.

בריאיון נאמר: "אבל כולם יחד עבדו בשביל צ'כוב: השכונה שאני גדלתי בה בירושלים באמת הייתה מקום נידח. לא ביחס לעולם הגדול, שאותו הכרתי מהבוליים, אלא אפילו ביחס לארץ ישראל".

וכאן מצא לנכון עוז דווקא להוסיף פסקה שתסביר את הביטוי העולם הגדול, שנזכר בריאיון אבל לא הוסבר.

כל העולם נקרא אצלנו בדרך כלל בשם "העולם הגדול", אבל היו לו גם שמות משפחה אחרים: הנאור. החיצון. החופשי. הצבוע. אני הכרתי אותו כמעט רק מאוסף הבוליים: דנציג. בוהמיה ומורביה. בוסניה והרצגובינה. אוכנגי-שרי. טרינידד וטובגו. קניה-אוגנדה-טנגניקה. כל העולם היה רחוק, מושך, פלאי אבל מסוכן מאוד ועוין לנו: לא אוהבים את היהודים מפני שהם פיקחים חריפים ומצטיינים אבל גם רעשניים וקופצים בראש. לא אוהבים את מפעלנו כאן בארץ ישראל מפני שענינם צרה בנו אפילו על פיסונת של אדמת ביצות טרשים ומדבר. שם, בעולם, כל הקירות היו מכוסים בכתובות שטנה, "יהודון, לך לפלסטינה", והנה הלכנו לפלסטינה ועכשיו כלהעולם קם וצועק עלינו, "יהודון, צא מפלסטינה" (עמ' 8).

בריאיון: "באתי לתל אביב פעם לליל הסדר אז הייתה איזה כיכר עם עצים, באתי בראש השנה היא כבר לא הייתה שם. הזיוו אותה בכלל למקום אחר. כאילו סובבו את כל הרחוב. לא הבנתי איך עושים דבר כזה. נראה לי לא אחראי. גם לא רציני. מי לוקח ומזיז כיכר? לא מכובד. מחר יזיזו את הר הבית? את הר הזיתים יזיזו?"

בספר נוסף הממד ההיסטורי: "נדהמתי: לא הבנתי איך בן גוריון והמוסדות המוסמכים מרשים לעשות דבר כזה" (עמ' 11).

בריאיון: "היינו מדברים על תל אביב גם בקנאה וגם בהתנשאות וגם בבזו

עמוס עוז הכיר תודה על זה ששכנעתי אותו להתחיל לחשוף את ה"פיגומים" כלשונו, ואף "חילק" לי מניה בספרו, בהקדשה שכתב לי בכתב ידו: "דורית יקרה, בספר הזה יש לך מניה, בתחילת המסע הזה, (עמ' 5-32) בריאיון ל'בית הסופר". אם נתתי משהו קטן לעמוס עוז, אולי החזרתי מעט שבמעט מכל מה שקיבלתי אני ממנו.

שני שינויים עקרוניים אני מוצאת בהבדלי הנוסחים שחלו במעבר מן הריאיון שהעניק לי עוז ובין שלושת הפרקים הראשונים בספרו:

א. הוספת פרטים היסטוריים ועידוד הזיכרון הקולקטיבי – עוז אמר בראיונות ערב צאתו של "סיפור על אהבה וחושך" שהוא כתב תוכנית גיבוי בספר כדי להזכיר לנו מדוע אנחנו כאן. זו איננה תוכנית גיבוי שההיסטוריונים יאשרו כנרטיב היסטורי מבוסס ראיות של מה שקרה פה, כי אם בניית נרטיב היסטורי פרי עטו של סופר פילוסוף ואוהב ישראל. מטרתו מעבר לעוררות הרגשית שמעורר וזכרון קולקטיבי, כדרך שמעוררים פזמונים והמנונים פרי התקופה, היא לעצב את שלל החלומות הציוניים שעומים הגיעו האבות המייסדים, ולגרום לקורא לבדוק מה מתוכם התגשם, מה התעצב באופן שונה ומה מהחלומות התרסק ומת. מטרתו הייתה לעודד ולרפא את מי שהתיימשך מלא כל החלומות האלה התגשמו. על אף התקווה שפה בארץ חמדת אבות תתגשמה כל התקוות.

ב. תיקוני נוסח במעבר מריאיון בעל פה לספר בכתב – בעל פה הטקסט יותר מוגזם, עם הרבה חזרות של חלקי משפט מקבילים, כדי להשיג אפקט קומי בנוסח סטנד אפ קומדי, כשגם הטון והבעות הגוף משתתפים. ואילו להומור כתוב יש כללים אחרים בהשגת אפקט קומי, וכל אותן הגזמות נתפסו בעיניו כעומס רב מדי שיש לצמצם.

בעיניי יש ערך רב לצוהר שנפתח כאן לעיני הקורא כדי ללמוד על עבודת סופר גאון מסוגו. בריאיון הייתה מולו נמענת גלויה והרצון להצחיק ולהקסים מתבטא בטכניקות של מספר סיפורים בעל פה. ואילו בכתב הטכניקות שונות. עוז היה קפדן, ויש לציין כי לפני שהתיר את פרסום אותו ריאיון קרא וערך אותו בעצמו.

א. ייצור ועיצוב הנרטיב ההיסטורי הקולקטיבי: דוגמאות

בריאיון נאמר: "אני מירושלים, אחרי הרבה שנים קראתי עליה בספרים שבזמן המנדט היא הייתה עיר מאוד תרבותית ומאוד קוסמופוליטית [...]. הייתה, בוודאי, הייתה ירושלים קוסמופוליטית, שם במלון קינג דיוויד ובעוד מקומות כאלה שהבריטים היו נפגשים עם יהודים משכילים ועם ערבים שוחרי

וגם בהערצה וגם בסודיות. ים. אור. עיר חדשה צומחת. תל אביב. זה לא שאתה קם קונה כרטיס ונוסע".

בספר נוספה, כמובן בהומור ובראייה של ילד, תובנה היסטורית: "על תל אביב היו מדברים אצלנו בקנאה ובהתנשאות, בהערצה וקצת בסודיות: כאילו תל אביב היא מין פרויקט חשאי וחיוני של העם היהודי, פרויקט שמוטב לא לדבר עליו יותר מדי, אוזניים לכותל, שונאים וסוכני אויב שורצים בכל מקום" (עמ' 11).

בריאיין: "והיינו מסבירים לרוקח: שלום אדון היינמן, מה שלומך? אנחנו באנו לטלפן. הוא היה יודע שאנחנו נבוא ביום רביעי, היינו מודיעים לו מראש. אבל הזכרנו לו: אנחנו באנו לטלפן למשפחה בתל אביב. והוא היה אומר: כן, אני יודע, תשבו בבקשה".

ובספר כתוב: "ומיד היינו נכנסים לבית המרקחת ואומרים: שלום וברכה אדון היינמן, מה שלומך? אנחנו באנו לטלפן. הוא ידע, כמובן, שביום רביעי אנחנו נבוא לטלפן לקרובים בתל אביב, וגם ידע שצבי עובד בקופת חולים, ושלחיה היה תפקיד רציני במועצת הפועלות, ושיגאל יגדל ויהיה ספורטאי, ושהם חברים טובים של גולדה מאירסון ושל מישה קולודני, שנקרא כאן משה קול" (עמ' 12).

ועוד נוספה בספר בדיחת הטלפון הקבועה של אדון היינמן: "פעם אחת, בקונגרס הציוני בציריך, בקעו פתאום שאגות נוראות מתוך איזה חדר צדדי. שאל ברל לוקר את הרצפולד מה פשר הצעקות, והרצפולד השיב לו שזה החבר רובשוב מדבר עכשיו עם בן גוריון בירושלים. מדבר עם ירושלים, השתומם ברל לוקר, אז מדוע הוא לא משתמש בטלפון?" (עמ' 13).

בריאיין בהקשר לסצנת בית המרקחת המופלאה אומר עוז: "אבל זה בכלל לא היה מצחיק. החיים היו תלויים בחוט דק. היום אני מבין שהם לא ידעו אם ידברו עוד פעם או לא ומי יודע מה יהיה, יהיה פוגרום, מאורעות, יהיה טבח, תהיה מלחמה, יהיה אסון, היטלר כבר באל-עלמיין, מי יודע".

ואילו בספר מוסיף מידע היסטורי: "הלוא הטנקים של היטלר כמעט הגיעו אל המפתן שלנו משני כיוונים, מצפון אפריקה וגם דרך הקווקז, מי יודע מה עוד מצפה לנו" (עמ' 15).

ב. שינויים סגנוניים במעבר מסיפור בעל פה לסיפור בכתב

בריאיין נאמר: "אבל השכונה הייתה מלאה, ואני חושב שגם הארץ כולה הייתה מלאה מאות טולסטויאנים, עם דעות טולסטויאניות: צמחונים, טבעונים, מתקני עולם, רוחשי טוב, עם זיקות עמוקות מאוד לטבע, מיסטיות קצת, עם

איזה רגשיות דתית, עם דחפים מוסריים חזקים מאוד, עם להט פציפיסטי, עם רומנטיקה של האדמה ושיבה לאדמה".

בספר: "מיוסרים, דברנים, חנוקי יצרים, מכורסמי אידיאות" (עמ' 8). עוז היה אמן הצמצום. אבל אם רוצים לראות טיוטה ראשונה ותהליך כתיבה, מעניין להשוות את הבחירות שלו. ללא ספק הצורך לצמצם הכריח אותו להמציא ביטוי נפלא כמו "מכורסמי אידיאות".

בריאיין: "באיזשהו מקום מעבר לאופק היה גזע חדש של גיבורים ארצישראלים שזופים, חסונים, בכלל לא דומים ליהודי הגלות. אמיצי לב כאלה שהלילה הוא החבר הכי טוב שלהם. כאלה שגם בענייני דרך גבר בעלמה וגם בענייני דרך עלמה בגבר הם כבר מעבר לכל המעצורים. לא מתביישים משום דבר".

מעניין לשים לב לביטוי: "שהלילה הוא החבר הכי טוב שלהם". אלה מושאי ההערצה של עוז הילד. כי גיבוריו של עוז פחדו מהלילה. פחדו מהחושך. "אל תגידי לילה" מבקש הגיבור מאהובתו בספר הנושא שם זה. מה שמחזק את ההבדל הפרשני בין חושך לחושך. בין מעבר להרי החושך ובין סיפור על אהבה וחושך.

בספר מצא עוז לנכון להוסיף עוד שתי פסקאות על המעצורים המיניים לעומת החופש המיני: דעות של סבא אלכסנדר, שניבא את החופש המיני, לעומת הדוד נחמיה שדיבר בגנות הרס הסוד והמסתורין שבחופש הזה. והוסיף שיר מהתקופה ואת קולה של הדודה ציפורה ברוסית: "נו, די כבר. אתם השתגעתם כולכם? הלוא הילד שומע אתכם!" ובכך עברו לרוסית.

עוז מתקן ומהדק ובכך שומר על זווית הראייה של הילד המספר, שהוא בן ארבע או חמש. ועדיף לתת למבוגרים לדבר על מין ולא להביאם כזיכרונות אותנטיים. החלק שהוא חתך החוצה מאותו ריאיון היה: במאה התשע עשרה היה שלשול רגשי ועצירות מינית ובמאה העשרים – להפך. לא ברור אם באמת ישבו סבא אלכסנדר והדוד נחמיה להתווכח באותו מעמד, או שעוז משתמש בדמויות התקופה כדי להסביר את השינויים שעברו על החברה ביחס למין. השינוי הזה מצביע הן על תיקון סגנוני במובן של שמירה על אותנטיות ואמינות הקשורה לזווית הראייה של ילד והן על שימור רוח התקופה והערכים החברתיים שעיצבו אותה.

בריאיין: "וגם היה איזה קסם במילה 'תל אביב'. כשאמרו תל אביב, אתה תכף ראת איזה בחור כזה, פועל, עם קסקט, עשוי ללא חת, שמעשן סיגריות 'מטוסיאן' והוא חברה'מן. המילה הייתה 'חברה'מן'. והוא בתוך עולמו, הוא ככה בן אדם עובד, אבל הוא גם מאוד תרבותי. אולי בערבים הוא מנגן בכינור וגם

אצלנו בשבת. היתה שיחה, והאורחת כל הזמן אמרה 'אני מתפלצת', פעם או פעמיים אמרה גם 'הוא נמצא במצב מפליץ', אני פרצתי בצחוק והם לא הבינו מה מצחקי, או הבינו והעמידו פנים שלא מבינים" (עמ' 15).

מגמות נוספות בשינויים שנערכו בין הריאיון בעל פה לספר

השפה גבהה: "אבי" במקום "אבא שלי". טרקטורים "רחבי-זחלילים" נוספו בספר (בעיני עוז חלק מתפקיד הסופר היה לשמר את השפה בלי להתחשב בכך שביטוי זה או אחר נדיר ואינו מצוי בשפה המדוברת ואפילו הכתובה. כך בספר "פתאום בעומק היער" הוא כותב: "הצפרדעים מארדעות"). וכך נעלמו סממני השיח הריאיוני, למשל הפנייה אל המראינת בלשון נקבה. הנמענת הגלויה הוצפנה. כמו כן, לרוח התקופה הוצמדו גיבורים ספציפיים. הדוד נחמיה, למשל. בספר נוסף סיכום לכל תוכנית הגיבוי ההיסטורית הזאת, בקריצה, אבל גם ברצינות: "חלמתי בסתר שהם ייקחו גם אותי אליהם באחד הימים. שיהפכו גם אותי לעם לוחם" (עמ' 10).

אמריקה בזיכרון האותנטי הוטלה בספק מבחינה תרבותית, והספק הזה בא לידי ביטוי בריאיון. בספר יש עדכון לתקופה מאוחרת יותר שבה אמריקה הופכת למובילת תרבות.

היחס לבריטים בזיכרון היה חד משמעי – נגדם, ובספר היחס מורכב: הילדים גם מתפתים ונמשכים אל החיילים שהיו נחמדים אל הילדים, וגם רואים בהם האויב.

"מענטשאלאך" בריאיון הם דוגמה לשלומיאליות ולחוסר היכולת של "גיבורי צ'כוב" מכרם אברהם לתקן כלום. בספר הם שליחים קטנים מאירופה התרבותית והנוראה, ומזכירים לו את מוסוליני ופילגשו שתלו אותם במהופך אחרי מותם.

הטלפון ובית המרקחת בזיכרונותיו של עמוס עוז וזיכרונותיו של גבריאל גרסיה מארקס

אמנם עמוס עוז אמר ש"הוא מעדיף סוסה אחת צולעת של צ'כוב על אלף סוסות מכונפות של מארקס", אבל הוא ניהל גם ניהל עם מארקס דיאלוג. עצם השם "סיפור על אהבה וחושך" הוא דיאלוג עם השם "אהבה בימי כולרה" של מארקס (עוז הפנה אותי לספרו של מארקס "שנים עשר סיפורים נודדים" כמקור להשראה).

והנה לשניהם, בלי קשר זה לזה וללא השפעה, אלא משום שזהו זיכרון אותנטי של שניהם, מכשירי הטלפון המעטים בימי ילדותם היו ממוקמים

יודע לרקוד ריקודים סוערים מאוד, ועובד בריצוף, בויפוף".

בספר הבחור התל אביבי הפך מ"חברה'מן" בריאיון ל"בן-בית בעולם". המילה אמנם הייתה חברה'מן ויש טעם בשימורה, כשם שכל זיכרונותיו של עוז משמרים חוויות ומילים במקביל. חברה'מן היא מילה מימי הפלמ"ח. אבל תל אביב הייתה מעבר להרי החושך, גם זה ביטוי שנוסף בהקשר של תל אביב רק בספר. בריאיון היא הייתה מעבר לאופק. השינויים האלה שהוסיפו הגזמה נועדו להדגיש את ההבדל שראה עוז כילד בין ירושלים לתל אביב.

בריאיון השפה יותר מדוברת, מהירה ומצחיקה, הטקסט הולך ומתגבר כמו בהתקף להט של סטנד-אפ קומדי. בספר הדברים יותר מסוגגנים ומובנים, וההומור מקבל מקום לצד עוד מטרות חשובות, כמו שימור הזיכרון הקולקטיבי והנרטיב שהיה חשוב לעמוס עוז לייצר, באמצעות החירות שקיבלה זווית הריאיון של ילד. בריאיון: "האנשים הלכו והבתים הלכו והרחוב הלך והכיכר הלכה באמת". בספר הלכו התחלף בנהרו: "האנשים נהרו והבתים נהרו והרחובות והכיכרות ורוח הים והחולות והשדרות ואפילו העננים בשמים" (עמ' 11), קצת כמו תמונה של שאגאל. התיאור מקבל נופך מעט מיסטי.

בריאיון: "ולפעמים היה קורה שהמרכזנית הייתה אומרת: בבקשה לחכות, אדוני, עוד כמה רגעים, עכשיו מנהל הדואר מדבר, או הנציב העליון מדבר, או מהמשטרה, או אדון סיטון. ואז היינו נלחצים, כי מה יהיה?"

בספר: "לפעמים קרה שהמרכזנית הייתה אומרת: 'בבקשה לחכות אדוני, עוד כמה רגעים, עכשיו מנהל הדואר מדבר'. או אדון סיטון. או אדון נשאיבי. ואנחנו היינו נלחצים קצת, כי מה יהיה? מה יחשבו עלינו שם?" (עמ' 13).

השינוי מעיד על איפוק. על אנטי דרמה. הנציב העליון הורה. כנראה שהנציב העליון לא השתמש בערוץ הזה כדי להתקשר, או כנראה המרכזנית לא הייתה משתפת במידע הזה את האזרח הרגיל. גם האופציה של המשטרה הורדה, וגם סיטון הוחלף בדמות שיהיה לה המשך, אדון נשאיבי, על פי העיקרון שאין בזבוז בדמויות. הוא כבר שותל אותה כאן בדרך אגב, ועוד ירחיב עליה בהמשך.

בריאיון: "אני זוכר: פעם באה חברה של אימי לשבת והיא הייתה מורה. והיא ישרה והיא הייתה אומרת, אני אפילו לא ידעתי על מה, היא אמרה אני מתפלצת. ואנחנו הילדים להפליץ אצלנו היה עניין ברור. ואימי אמרה את מתפלצת. את כל הזמן מתפלצת, את כל הזמן מתפלצת. את יותר מדי מתפלצת. המורה הזאת אמרה, אז מה אני יכולה לעשות? המצב הוא מפליץ, ואימי הייתה אומרת, כן, יש דברים שאדם יכול לעשות כדי לא להתפלץ כך כך הרבה".

בספר: "פעם אחת באה חברה של אמי, מורה בשם ליליה בר-סמכא, להתארך

במקומות ציבוריים, ויש סצנה משפחתית שקשורה לטלפון. אצל מארקס הסצנה דרמטית ומעלה סוד משפחתי נורא, אצל עוז זו סצנה אנטי דרמטית, מעל פני השטח היא קומת ומתחתיו – טרגית. אצל מארקס האב עצמו בעלים של בית המרקחת של העיירה, אולם הטלפון ממוקם במברקה. אצל עוז ממוקם הטלפון השכונתי בבית המרקחת, מה שמאפשר לו להעלות את הטלפון בבית המרקחת כדי מטפורה של ריפוי.² הנה הקטע מספרו של מארקס:

מה שקלטתי באוויר היה הרבה יותר כבד. אמי נראתה כאילו אינה דואגת לבריאותו של חיימה, הקטן באחי, שלא הצליח להתאושש מכך שנולד בחודש השישי. רוב היום היתה שוכבת אתו בערסלה בחדר השינה, מתענה בצערה ובחום המשפיל, וההזנחה התחילה ניכרת בבית. אחי נראו כאסופים. סדר הארוחות התרופף כל כך שאכלנו בלי שעות קבועות כשהיינו רעבים. אבי, הביתי שבגברים, היה משקיף כל היום על הכיכר מבית המרקחת שלו ואת הערבים היה מבלה במשחקים מפוקפקים במועדון הבייליארד. יום אחד לא יכולתי לשאת עוד את המתח. נשכבתי לצד אמי על הערסל, כפי שלא זכיתי לעשות בילדותי, ושאלתי אותה מהי התעלומה המרחפת בבית. היא החניקה אנחה שלה כדי שקולה לא ירעד, ושפכה את לבה לפני: "לאבא שלך יש ילד ברחוב".

מן ההקלה ששמעתי בקולה ידעתי כמה ייחלה שאשאל אותה סוף סוף. היא גילתה את האמת הודות לחדות השכל שהעניקה לה הקנאה, כשילדה אחת מן המשרתות חזרה יום אחד נסערת לאחר שראתה את אבי משוחח בטלפון במברקה. אישה קנאית אינה צריכה לדעת יותר מזה. זה היה הטלפון היחיד בעיירה והוא נועד רק לשיחות חוץ, בהזמנה מראש, עם זמן המתנה לא-ידוע, והדקות היו יקרות כל כך שהשתמשו בו רק למקרי חירום קיצוניים. כל שיחה, ולו הפשוטה ביותר, עוררה גל של שמועות מרושעות בקרב יושבי הכיכר. לכן, כשחזר אבי הביתה,

² במאמר אחר שלי התייחסתי לבית המרקחת כמטפורה בהשוואה לבית המרקחת שבספרו "חרווי החיים והמוות", שהדוד של המספר השאיר אותו שם והרוקחת מובילה אותו למרתף לראות את הרעלים המרוכזים שם. כלומר ריפוי בקומת המודע, ורעל גרוטסקי וציני בקומת התת-מודע.

אמי עקבה אחריו בלי לומר לו כלום, עד שהוא קרע פיסת נייר שהיתה בכיסו ובה זימון למשפט על ניצול לרעה של תפקידו. אמי חיכתה לרגע הנכון לשאול אותו בלי הקדמות עם מי שוחח בטלפון. שאלתה היתה קולעת כל כך שלא נמצאה לו באותו רגע תשובה אמינה יותר מהאמת: "דיברתי עם עורך דין".

"את זה אני כבר יודעת", אמרה אמי. [...]

אבא התוודה שקיבל הודעה על תביעה נגדו בחשד שאנס במרפאתו חולה שהזריק לה זריקת מורפיום. [...] ומיד הוכיח את חפותו: המלודרמה על הזריקה והאונס היא דיבה שבדו אויביו, אבל הילד אמנם שלו, והוא נהרה בנסיבות רגילות" ("לחיות כדי לספר", עם עובד, 2003, בתרגום טל ניצן-קרן, עמ' 258).

החוויה הזיכרונית החזקה והמרגשת של הטלפון בבית המרקחת מופיעה במלואה וכמעט ללא שינוי בריאיון מוקדם זה שבו עסקינן. עוז מדגיש את החוט, את הקשר. מתעלם מהמחיר, מהכסף, בשונה ממארקס. אצל עוז בית המרקחת הוא מקום הריפוי גם כי הטלפון ממוקם בו. לעומת עוז, שעסוק באנטי דרמה, בהקטנה, בשיחה ריקה שלא הייתה ריקה כלל, אצל מארקס מדובר בחוויה זיכרונית דרמטית מאוד, חושפת סוד, שמביאה לגילוי ומשנה גורל. באשמת שיחת הטלפון נודע לאימו שנגד אביו יש תביעה מאיזו אישה שהביא איתה ילד מחוץ לנישואים. מקום פומבי שבו כולם יודעים על מצבי הקיצון של האנשים בעיירה. מדגיש את הכסף. היוקר. החירום. שתי האימהות אינן מתפקדות, אבל הדיכאון של אימו של מארקס נעוץ בסיבה חיצונית ברורה על פניה. הדיכאון של אימו של עוז נובע מתוכה, אף שבעלה דואג לה ומשתדל למענה.

תפקיד הסופר

לעזו מטרות היסטוריות ומטרות של הובלת נרטיב מסוים, כמו למשל הכלת ערביי ישראל בנרטיב הציוני. כסופר טוב מחלץ מצבים ורגשות עמומים ומתרגם אותם למילים, "הקורא מרגיש שהוציאו לו את המילים מהפה", בדומה לתופעת קצה הלשון שעה שאדם שוכח מילה ואחר מצליח להזכיר לו ולחלץ אותה ממנו. כשהקורא מסכם לעצמו שרוב הטקסט הוא כזה שחילץ בדיוק את מה שהרגיש אבל עוד לא היו לו המילים המתאימות, הקורא יקנה גם את אותו חלק בסיפור שאולי לא חש אותו כלל אבל הסופר שתל בו.

עדיה מנדלסון-מעוז חצר האסירים של עמוס עוז¹

במאמר החותם את הכרך של כתב העת "ישראל" המוקדש לספר "סיפור על אהבה וחושך" של עמוס עוז, נורית גרץ כותבת את הדברים האלה:

עמוס עוז גדל בדירה מרתפית: קומת הקרקע של הבנין נחצבה אל תוך צלע הר, 'ההר הזה היה שכן שלנו שמעבר לקיר, שכן כבד, מופנם וחרישי'. הוריו ישנו על ספת מגרה שהייתה ממלאת את חדרם כמעט מקיר אל קיר כאשר נפתחה מדי ערב [...] בדירה כזאת בדיוק גרתי אני עם הורי, במרתף, בצלע הר. אבל אצלנו לא רק את מיטת ההורים היו מקפלים בכל בוקר אלא גם את המיטה שלי, שמעליה הייתה אצטבה ועל האצטבה היו צנצנות מלאות עכבישים, נחשים, תולעים מסוגים שונים, שאמא שלי השתמשה בהם כהדגמה בשיעורי הביולוגיה. החיות הללו הפילו עלי את אותה אימה שההר הטחוב והאפל הפיל על עמוס קלוזנר הילד. אבל עמוס עוז שוכח דבר אחד: ליד ביתי, כמו גם ליד ביתו, היו שדות. ורק "תחת עול הקיץ המלובן" היו השדות האלה יבשים, צחיחים ומלאי קוצים. ואילו בינאר הם התכסו בפלומה ירוקה עדינה ובפברואר הם התמלאו רקפות, כלניות ויותר מאוחר נוריות.

הייתי רוצה לומר שהחלטה מה יגדל בשדה ליד הבית שלך היא החלטה ספרותית חשובה מאוד, וכזו היא גם החלטה באיזו עונה "להביא" את גיבוריך לארץ: בקיץ, אל "ריח הזפת" ו"עשן שחור" או בסוף החורף, אל ריח המימוזות וצבע החרציות. כך גם החלטה אילו נופים לתאר ועל אילו לפסוח.²

אפשר להדגים זאת בסצנה שבה כל התוספות ההיסטוריות החברתיות הקולקטיביות האלה יבואו לידי ביטוי, בתיאור הכרות המדינה. במשך שנים עבדתי עם קשישים בסדנאות לכתובת זיכרונותיהם. רבים רבים תיארו את סצנת הכרות המדינה כחויית יסוד בזיכרונותיהם. רבים זכרו את השקט וההקשבה לרדיו ביחד ברחובות, כי לא לכל אחד היה רדיו, ואת השמחה שפרצה ואיתה הריקודים. איש מהם לא תיאר את הכאב הערבי או את הצער היהודי שהייתה בו הכרה בכאב הערבי. איש מהם לא נתן לו מקום וביטוי והכרה. עוז הילד התעורר פתאום וראה אנשים עומדים בשקט ברחובות, חלקם בפיג'מות פסים, כמו יהודים במחנות. הוא יכול היה לתפוס גם את הנימה הטרגית והנוגעת ללב שבסצנה, גם את הכאב של יהודים על משפחותיהם שלא זכו, ובצידם הוסיף גם את הכאב של המפסידים, ואין גם לפסול שעוז המספר הבוגר הכניס את כל התובנות וההתבוננויות שלו אל תוך הסצנה של הילד ההוא. כך או כך, היום בבתי הספר מלמדים את הקטע הזה כתיאור הרשמי של איך זה היה מפי מי שהיה שם. וכולם, גם הקשישים שהייתי קוראת בפניהם את הסצנה, קיבלו את התוספת של עוז כאילו הם זוכרים אותה מאז, ואישרו שכך בדיוק הם זוכרים את רגע ההכרזה על מדינת ישראל באו"ם.

¹ המאמר מבוסס באופן חלקי על מאמרי "הבית הנעול של עמוס קינן ועמוס עוז", סנדרה מאירי, יעל מונק, עדיה מנדלסון-מעוז וליאת שטייר-לבני (עורכות), זהויות בהתהוות בתרבות הישראלית: ספר היובל לכבוד נורית גרץ, רעננה: האוניברסיטה הפתוחה, 2013, עמ' 482-496.
² נורית גרץ, "הנופים שלו והנופים שלי: מבט אישי", ישראל, 7 (2005), עמ' 215-216.

"הבית" כבית לאומי מופיע כנגזרת וכהיפוך של הגלות – כמקום מדומיין שהוא תוצר של זיכרון היסטורי.⁵ לכאורה, הבית אמור להיות פתרון לגלות ולבטל אותה (ואת כל אורחות החיים הנקשרים אליה).⁶ במקומה הוא מציע שורה של פרקטיקות מוגדרות שכל מהגר חייב לקבל על עצמו.

ביתו של אדם הוא המקום הקטן, אם נשתמש במושגים שפיתחו זלי גורביץ וגדעון ארן, והוא נמשך מהחדר אל הבית, אל השכונה, אל העיר ואל הארץ. הבית הלאומי, ארץ ישראל, הוא המקום הגדול. גורביץ וארן טוענים כי בין המקום הקטן לגדול אין רצף, אלא דילוג "בין מציאות חיים קרובה, עכשווית, מקומית לבין רעיון".⁷ גם הזמן של המקום הקטן שונה מזה של המקום הגדול. בעוד הזמן של המקום הקטן צומח מן היום-יום, וההווה מעניק לו משמעות, הרי במקום הגדול המשמעות קיימת בהקשר של עבר ועתיד, מחלקת את הזמן לתקופות ומחברת אליהן את מוקדי הזיכרון הקולקטיבי. המרחק בין הבית הלאומי לבית האישי איננו ניתן לגישור. הבית הלאומי הוא אוטופי וקיים במישור האידיאולוגי, הלשוני והמוכלל, ואילו הבית האישי קיים במישור הריאלי של המימוש הפרטי.

ארץ ישראל מייצגת מחשבה השואפת אל המקום, אולם הממד האוטופי של ארץ ישראל מדגיש כי מדובר במקום שהוא תמיד בגדר משאת נפש ושתמיד פונים אליו מבחוץ. בשאיפה הזו למקום יש אלמנט לא נוכח. כל מימוש של אוטופיה חושף את שברירותה. למעשה הצלחת הפרויקט של השיבה למקום הגדול, לארץ ישראל, מובילה לריסוקו, שכן השייך לארץ הוא זה שנולד בה. עם זאת, הליד הטבעי איננו מרגיש שייכות אידיאולוגית לביתו. כך:

הגשמת הרעיון (היהודי, התנ"כי) כרוכה בהגעה אל המקום, אולם עצם ההפיכה למקומי מנוגדת להגשמת הרעיון. [...] הגשמת הרעיון היא סתירתו – כדי להיות לבני-המקום (ולקבלו כמוכן מאליו) על הישראלים להשיל מעליהם את הציונות אשר הולידה בהם מלכתחילה את המשאלה להיות בני-המקום.⁸

⁵ ראו זלי גורביץ וגדעון ארן, "על המקום", אלפיים, 4 (1993); Donna Robinson Divine, "Exiled in the Homeland", *Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies*, 21, 2 (2003), p. 66.

⁶ Yael Zerubavel, "The 'Mythological Sabra' and Jewish Past: Trauma, Memory, and Contested Identity", *Israel Studies*, 7, 2 (2002), p. 118.

⁷ גורביץ וארן (לעיל, הערה 5), עמ' 11.

⁸ שם.

גרץ הייתה רוצה שבספרו של עוז "יתפנה קצת יותר מקום לאלה שעמוס עוז קורא להם 'אורחים שוחרים שדה וניר'", שיוציא אותם מן המירכאות ומן הקלישאות ויהפוך אותם לבני אדם אמיתיים, שיהיו נושאי זיכרונות מכאן ולא רק מ"שם" (מאירופה). גרץ הייתה רוצה שגיבורי ספרו של עוז "ישאו עמם לא רק את יפי המקומות ההם אלא גם את יפי המקום הזה",³ אבל גרץ גם מבינה שתמונת מרחב הילדות, החנוקה והסגורה, היא שנצרבה בתודעתו של היוצר, והיא גם הגרעין שממנו נובטת היצירה.

עמוס עוז נולד בארץ וגדל בה, אבל הוא לא בא מן הים ולא הלך בשדות. ילדותו חלפה עליו בדירה קטנה, בצל הורים מוכי טראומת הגירה. בחיבור זה אבקש לתאר את בית הילדות של עמוס עוז, כפי שעולה מספרו "סיפור על אהבה וחושך" (2002). בדיון זה אראה כיצד מעצב בית הילדות ביצירה זו מרחב פרטי מנוגד ומקוטב למרחב הציבורי-הציוני, וכיצד אופן קיטוב זה מערער על תפיסת הילידיות הטבועה ברעיון הציוני.

בית או בית לאומי

כשנסטון בשלר מגדיר את הבית כפינה שלנו בעולם, כיקום הראשון שלנו, הוא מדגיש כי הבית הוא אחד הדברים החשובים ביותר והחזקים ביותר לגיבוש המחשבות, הזיכרונות והחלומות של בני האדם.⁴ התנועה הציונית שהציעה את רעיון הבית הלאומי ביקשה להיות מעורבת במרחב האינטימי הזה וליצור את השינוי התודעתי, הרגשי והאידיאולוגי דרכו.

נרטיב העלייה וההשתקעות בארץ ישראל, היא הבית הלאומי, היה בבחינת נרטיב מכונן במחשבה הציונית, שהניח קשר הדוק בין האתוס הלאומי לבין השיבה של היהודים אל ארץ ישראל. המונח "עלייה" הוא מונח ייעודי, והוא מתאר הגירה של יהודים אל ישראל. מקורותיו הם דתיים – עלייה פירושה הגעה אל מקום קדוש, למשל ירושלים. האידיאולוגיה הציונית פיתחה אוטופיה חברתית לאומית שאימצה רעיונות, סמלים ומיתוסים מן הזיכרון הקולקטיבי היהודי והטעינה אותם במשמעות חדשה בעלת אופי חילוני. כך קיבל המושג, ששורשיו דתיים, משמעות לאומית חילונית, ולפיה העלייה היא שתביא לתחייה לאומית של העם היהודי במולדתו העתיקה, והיא שתוביל כל יהודי באשר הוא אל ביתו.

נרטיב העלייה מציג את הרעיון האוטופי של שיבה אל הבית (Homecoming).

³ שם, עמ' 215.

⁴ Gaston Bachelard, *The Poetics of Space*, trans: Maria Jolas, Boston: Beacon Press, 1964, pp. 4-6.

דברים אלו מכוננים אל קרע בסיסי בין המקום המייצג את ארץ ישראל האידיאלית ובין המקום הריאלי שבו אנשים חיים. קרע זה חושף את מוגבלותה של האוטופיה הציונית וחותר תחתיה. קרע זה מצוי גם בליבה של היצירה.

סגור פתוח סגור

הרעיון בדבר המקום הגדול והמקום הקטן יכול להאיר טקסטים ספרותיים רבים בהיסטוריה של הספרות העברית. יגאל שוורץ הראה כי שורשיה של הספרות העברית נטועים בקורפוס עצום ומגוון המיוסד על "וקטור התשוקה", שיש לו שני מאפיינים מרכזיים: הראשון הוא כיוונה של התשוקה מהגולה לארץ ישראל, והשני הוא הקרע בין הקיום הרגשי והשכלי ובין הגוף והארציות. משפטו של יהודה הלוי "ליבי במזרח ואנוכי בסוף מערב" מגלם היטב את התכונה הזו⁹ – ארץ ישראל היא מקום של חלומות ותקוות, היא המקום הגדול, האידיאלי, המרוחק והמנותק מהבית, שהוא המקום הקטן. הפער הבלתי ניתן לגישור בין הלב לגוף, בין "המקום" ובין "מקום" – בין ירושלים של מעלה, ארץ ישראל של מעלה, ובין ירושלים של מטה, ארץ ישראל של מטה, או הגלות האירופית המגולמת בדרך כלל בתמונת העיירה המזרח אירופית – הזין "אנרגיה רגשית ואינטלקטואלית אדירה" במשך שנים ארוכות.¹⁰ אולם מאמצע המאה התשע עשרה, עם התעצמות הלאומיות החילונית, חל שינוי מסוים במפת המרחב. נוכחות תיאורי הנוף והזיקה של האדם למרחב הניחו קשר בין "הנדסת האדם" ל"מחשבת המרחב", אשר השתלב בעלילת-העל של התרבות העברית על שלביה השונים, למן ההיווצרות המיתית של האומה ועד לחזון אחרית הימים. כיוון זה הוביל לריבוי של דגמים מדומיינים של המרחב הלאומי בספרות העברית של מאה וחמישים השנים האחרונות. בתחילה היו דגמים אלה בגדר "ניסיונות למחוק את הפער בין ה'מקום' ל'המקום'",¹¹ שכן חזון ההגעה אל הארץ המובטחת אפשר באופן אידיאלי את המיזוג ביניהם. אולם ניסיונות אלה נכשלו תמיד והפער נותר. הסיפורת משנות השישים של המאה העשרים ואילך לא זו בלבד שהשלימה עם הפער בין הלב לגוף, אלא שיצרה היפוך של וקטור התשוקה. שוורץ מראה, דרך קריאה ביצירותיהם של א"ב יהושע ועמוס עוז, כיצד נוצר שכפול הפוך של הגלותיות; כלומר, במקום "ליבי במזרח ואנוכי בסוף מערב", נוצרה תמונה אחרת – אנחנו במזרח אך ליבנו במערב. כך,

⁹ יגאל שוורץ, הידעת את הארץ שם הלימון פורח, אור יהודה: כנרת, זמורה ביתן, דביר, 2007, עמ' 13.

¹⁰ יגאל שוורץ, מה שרואים מכאן, אור יהודה: כנרת, זמורה ביתן, דביר, 2005, עמ' 30.

¹¹ שם, עמ' 32.

ספרותם של בני דור המדינה, "ששיקפה, ולא פחות מכך עיצבה, את מהותה של הישראלית – הפכה את כיוונו של וקטור התשוקה ששלט בספרות חיבת ציון ובספרות הציונית, ובכך ביססה את מעמדינו [...] דווקא ברגע שבו זכינו בריבונות, לאחר אלפיים שנות גלות, כ'גולם בארצנו'".¹²

מראשית המאה העשרים נבנתה ההתקשרות הרגשית למקום בעזרת הקשר אל הנוף הארץ ישראלי. סופרים, משוררים וציירים עסקו בנופי הארץ, תיארו אותם, ציירו אותם ושרו עליהם. היחס הרומנטי לנוף הארץ ישראלי סימן מעבר מהגלות החשוכה, הסגורה, המגודרת והקרה אל נוף פתוח, שמשי, נוף שבו הלכו האבות המקראיים ובו הולכים גם החלוצים.

המקום שבו התמקדה העלייה החלוצית לא היה ירושלים או אזורים אחרים בארץ שבהם היו מרוכזים אנשי היישוב הישן, אלא המושבה, הקבוצה, הנוף, ההרים, העמקים והפרדסים. חיבור זה היה בגדר חיבור גופני אל המקום דרך עבודת האדמה, היכולת להתפרנס מיגיע הכפיים, היכולת לפרוץ אל המרחבים, בניגוד למקום המוגבל שאליו דחקו הגויים את היהודים שחיו בקהילות סגורות. חינוך לאהבת הארץ היה אפוא מרכיב מרכזי בחינוך הציוני, והוא כלל הרצאות, טיולים לימודיים בחיק הטבע, הכרת העצים, החרקים, שיתוף הילדים בעבודה חקלאית, טיולים ומחנות של תנועות נוער וטיולים שנתיים בבתי הספר.¹³ החיים הקהילתיים המוגנים בקיבוץ, במושב ובמושבה אפשרו לילדים להסתובב באופן חופשי, ומרחב השוטטות שלהם לא הוגבל. האקלים

הארץ ישראלי אפשר חיי חוץ, והטבע היה חדר המשחקים של הצברים.¹⁴ דימויי הצבר, המופת הילידי המתאר את אידיאל ההתערות בארץ, נבנו דרך המרחבים הארץ ישראליים. אליק ואורי של משה שמיר לעולם אינם מתוארים בתוך ביתם. הם נמצאים תמיד בחוץ, על הסוס, בחצר, בגן הירק, במטע השזיפים והאורנים, ליד תעלות ההשקיה. נוף הכרם, ריח האדמה לאחר הגשם הראשון, האבק הפורח, ציוצי הציפורים, נקישת כלי העבודה – כל אלה נספגים אל גופם וממלאים אותם חיים וחוסן. אליק ואורי מתוארים בתנועה תמידית; בעבודה, ברכיבה ממקום למקום, בטיולים ובספורים בטבע. המרחבים הפתוחים שבהם הם פוסעים שייכים להם, ומרחבים אלו הם מקור עוצמתם.

הקשר אל האדמה ואל הנוף היה רצוי משום שביטא חיבור בין שני אפוסים חשובים, האפוס התנ"כי של השיבה לארץ האבות והאפוס הצבאי – קביעת

¹² שוורץ (לעיל, הערה 9), עמ' 448.

¹³ גורביץ וארן (לעיל, הערה 5), עמ' 22; עוז אלמוג, הצבר: דיוקן, תל אביב: עם עובד, 1997, עמ' 252-288.

¹⁴ אלמוג, שם, עמ' 267-268.

הבעלות והשליטה על הארץ. כך גם אורי וגם אליק, בגבריותם ובגופניותם המוחצנת,¹⁵ כובשים להם שבילים חדשים בארץ ישראל, היא בית ילדותם וביתם הלאומי.

עמוס עוז אינו מתואר על רקע המרחבים הארץ־ישראליים. הוא אינו כובש לו דרך, אינו מתערר עם ריח המטעים ואינו משוטט על רגבי האדמה הלחים לאור הכוכבים. בית ילדותו הוא בית סגור ומוגבל. עוז גדל בדירה דחוסה וחשוכה; כשלושים מטרים רבועים, שבהם שני חדרים, ספת מגירה, ספרייה גדולה וחדרון ירקרק עם ארון בגדים. דירת פרוודור: "פרוודור אפל צר ונמוך, מפותל קצת, דומה למנהרת בורחי כלא".¹⁶ זהו פרוודור המחבר את המטבחון ואת כוך השירותים אל שני החדרים הקטנים. אור הנורה תמיד קלוש ועכור. חלונות כמעט שאינם בנמצא: "דרך אשנב מסורג הציצו המטבח והשירותים שלנו אל הצר אסירים קטנה מוקפת קירות גבוהים ומרוצפת בטון, חצר שבה הלך וגסס באין אף קרן שמש גרניום חיוור שנשתל בתוך פח זיתים חלוד" (עמ' 5. ההדגשה שלי). המטבח היה "צר ונמוך כצינור, רצפתו שקועה, קירותיו מפויחים" (עמ' 311. ההדגשה שלי). הלילות היו, לפי עוז, "הרבה יותר ארוכים", ו"אור המנורה היה צהוב חיוור":

הכל היה נסגר ומוגף, רחובות האבן היו מתרוקנים מאדם, כל צל עובר בסמטאות האלה היה גורר אחריו על האספלט הריק שלושה או ארבעה צללים של צל (עמ' 25).

בחצרות וגם ברחוב שורר שקט שחור ורחב עד שאפשר לשמוע את רחש נהירת העננים המנמיכים ועוברים בין הגגות וממשיים את צמרות הברושים. שומעים ברז דולף באמבטיה ואיזה רשרוש או חיכוך קל, כמעט לא נשמע לאוזן אלא רק נקלט־לא־נקלט בקצוות השיער שעל העורף, לחש שבא מכיוון החלל החשוך שבין הארון לקיר (עמ' 34).

סגירת התריסים מדי הערב הייתה "טקס הסתגרות":

ערב־ערב, עם שובו של אבא ממבצע התריסים, היה נועל מבפנים

¹⁵ מיכאל גלזמן, הגוף הצינוני: לאומיות, מגדר ומיניות בספרות העברית החדשה, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2007, מבוא.

¹⁶ עמוס עוז, סיפור על אהבה וחושך, ירושלים: כתר, 2002, עמ' 5. כל הציטוטים להלן מספר זה בציון מספר עמוד בלבד.

את הדלת ומהדק עליה את הברזל [...] קירות האבן העבים הגנו עלינו מכל רע, ותריסי הברזל, וההר האפל שניצב בכל כובדו ושמר על שלומנו [...] כל העולם החיצון ננעל היטב בחוץ, ובפנים בתוך התא המשוריין היינו רק אנחנו שלושתנו והתנור והקירות המכוסים ספרים [...] כך היה כל הבית נאטם מדי לילה ושוקע אט־אט, כמו צוללת מוגפת, אל מתחת לפי החורף (עמ' 339. ההדגשה שלי).

בניגוד להוויה החלוצית, ביתו של עוז הוא בית צר, חשוך ונעול. זהו בית שאין בו מרחבים, ואשר סוגר את עצמו מפניהם. בספרו "חלל וכו': מבחר מרחבים" מתאר ז'ורז' פרק את הדלתות, וכך הוא כותב:

הדלת שוברת את החלל, חוצה אותו, ומונעת אוסמוזה, קובעת חציצה: מצד אחד יש אני והבית שלי, תחום הפרט, הביתי (החלל הגדוש ברכושי: המיטה שלי, השטיח שלי, השולחן שלי, מכונת הכתיבה שלי, הספרים שלי [...]), מצד שני, יש אחרים, האנשים רשות הרבים, התחום הפוליטי. אי אפשר להחליק בחשאי מן האחד אל השני, אין עוברים מן האחד לשני, לא בכיוון הזה ולא בכיוון הזה: צריך סימט מעבר, צריך לעבור את הסף, צריך להוכיח כשרות, צריך ליצור קשר, כפי שאסיר יוצר קשר עם החוץ.¹⁷

פרק משתמש במילה "אסיר" כדי לתאר את מי שנמצא מאחורי הדלת וצריך סימט מעבר כדי לצאת החוצה. בית הילדות של עוז הוא בית אסירים מבחינה זו. זהו בית סגור, שצריך תמיד לוודא שאיננו פרוץ. זהו בית מוגן מן החוץ, אבל בית כזה שצריך להגן על עצמו מן החוץ. במהותו זהו בית גלות, משום שהוא נתפס כתא משוריין הנמצא בסביבה עוינת, חשוף לרוחות, חשוף לסכנות, חשוף לקולות של החוץ. ואולם האם הסכנות המשחרות לפתח הן רק מבחוץ? הבית הסגור הוא בית כלא שיושביו מנהלים בתוכו מערכות יחסים מעיקות, מנסים להשתחרר מתחושת הסגירות עד כדי אובדן השפיות.

בניגוד למרחבים הארץ־ישראליים, ביתו של עוז הוא מעין אזור לימינלי,

¹⁷ ז'ורז' פרק, חלל וכו': מבחר מרחבים, תרגמו מצרפתית דן דאור ואוולין עמר, תל אביב: בבל, 1998, עמ' 52. ההדגשה שלי.

במעין מרחב שלישי הקיים בארץ ישראל, בארץ המובטחת, בבית הלאומי, אבל כזה שנראה כמו בית הגלות, בסגירותו, בנייתו מן הטבע, בחשש שיש לו מן הסביבה, בתחושת הכליאות שלו. כך, בתיאור הבית הארץי-ישראלי הסגור, נפרמת הבינאריות של המרחבים הארץי-ישראליים הציוניים, שהתגבשו כאנטי תזה לגלות.

המרחבים שמעבר להרי החושך

מעבר למפתן הדלת, ברגעים שבהם היה אפשר להתיר את המנעולים, אפשר לנסות להתחבר אל המרחב הארץי-ישראלי. החיבור אל ארץ ישראל הוא חיבור אל האדמה, והחיבור אל האדמה פירושו הפרחת השממה. בסיפור הציוני האידיאלי סימלה התפתחות הצמחייה את התפתחותה של הקהילה ואת ההתרחשות במקום. הצבר הושווה לצמח שגדל, סמל לזן של יהודי חדש הנובע מן הקרקע ומעמיק שורשים. עבודת הטיפוח של האדמה הייתה עבודה משותפת, שתאמה את הערכים הקולקטיביסטיים.¹⁸ אצל עוז המגע עם האדמה מצטמצם אל הריבוע או המלבן הקטן בבית העירוני, שבו הגיבורים מנסים את כוחם במשימה הציונית החשובה ביותר, להוציא צמח מן הארץ.

"הגינה לא היתה גינה אלא רק מלבן לא גדול של אדמת-חצר רמוסה ומהודקת כמו יצוקת בטון: אפילו קוצים לא היתה מסוגלת להצמיח" (עמ' 271), ובכל זאת, האב ובנו מבקשים להיות חקלאים ולהצמיח ערוגת ירקות. "נייסד לנו קיבוץ קטן בחלקה שמאחורי עץ הרימון, ונוציא בכוחות עצמנו לחם מן הארץ!" (שם), האב קורא ומתגייס לכבוש את השממה. גרץ מדגישה כי הפרחת השממה המתוארת בספרו של עוז מפררת אל תקופות שונות של החלוציות העברית. האב סוקר את הישגי המפעל ואת המשך המאבק בעודו נתון במלחמה עם איתני הטבע ועם שממות בראשית, ועל הבן מוטלת המשימה להתקדם בעקבות הדרג המסוער.¹⁹ למרות נחישותו של האב, המדומה לדוד המסוער על גוליית הפלישתית (עמ' 273), הנבטים הגוססים נובלים בחצר: "השתילים הרכינו את ראשיהם, דחו, חזרו להיות שדופים וחולניים כמו יהודים רדופים מן הגולה, עליהם נשרו, הגבעולים קמלו והצהיבו [...] גן הירק שלנו הלך והוביש וגווע" (עמ' 280), והניסיון להחיות את אדמת ארץ ישראל נכשל.

בפתח ספרו של מישל פוקו *The Order of Things* הוא כותב את הדברים הבאים על אודות אוטופיות והטרוטופיות:

¹⁸ אלמוג (לעיל, הערה 13), עמ' 269-266.

¹⁹ גרץ (לעיל, הערה 2), עמ' 216.

אוטופיות מציעות נחמה: אף כי אין להן מיקום במציאות, יש אזור פנטסטי [...] שבו הן יכולות להיפרש; הן פותחות ערים עם שדרות רחבות, גינות מרהיבות, ארצות שבהן החיים קלים [...] הטרוטופיות מפריעות את המנוחה, כנראה משום שהן חותרות תחת השפה בסתר, משום שהן אינן מאפשרות לתת לזה שם ומשום שהן מגפצות שמות מוכרים, משום שהן הורסות את ה"תחביר" [...] לכן האוטופיות מאפשרות סיפורים ודיונים: הן רצות עם הגרעין הפנימי של השפה והן חלק מהממד היסודי של הפאבולה; הטרוטופיות [...] מייבשות את הדיבור, עוצרות מילים במסלולן, קוראות תיגר על עצם האפשרות של דקדוק ומקור.²⁰

הקשר אל המרחבים הארץי-ישראליים הוא חלק מן האוטופיה. אוטופיה, לפי פוקו, מציעה נחמה ומתארת פאבולה מדויקת – בהקשר הציוני קשר בין עבר לעתיד המחובר אל אדמת ארץ ישראל. ואולם כשם שהמרחבים הארץי-ישראליים כוללים גם בתים גלתיים וחנוקים, כך גם המימוש האוטופי מתגלגל אל גן הירק במלבן של אדמת החצר. האידיאל של הפרחת השממה לובש צורה מוגבלת, מלאכותית ולכן הטרוטופית. הגינה בחצר הבית הגלותי הממוקם במרחב הארץי-ישראלי פורעת את ההבחנות בין גלותיות ובין ילידיות ושורשיות. לכן אין זה מן הנמנע שחוסר האפשרות להצמיח את הגינה אינו רק כישלון אישי.

ומי בכל זאת מצליח להפריח את השממה בזיכרונו של עוז?

את פרי גן העדן שנובט מאדמת ארץ ישראל עוז מוצא בבית הערבי של משפחת אל-סילואני: "חצר הבית הייתה מוקפת חומת-אבן עבה שהסתירה בוסתן אפלולי המצל על עצמו בגפנים ועצי פרי. עיני המשתאות שוטטו לחפש בין שורותיו את עץ החיים ואת עץ הדעת" (עמ' 356). זהו בית מפואר עם חצר משגשגת שבו מתגוררת "משפחה אירופאית נכבדה" (עמ' 362). עוז רואה במשפחה הערבית את השילוב הנכסף בין השורשיות הישראלית ובין החינוך והגינונים האירופיים. שם, ורק שם, גדלים עצי גן העדן. בין גינת הירק לבית הערבי לא נמצא את החלוצים. אלה תמיד יהיו "מעבר להרי החושך", כפי שעוז מרבה לומר (עמ' 482):

לא כל העולם אלא אפילו ארץ-ישראל היתה רחוקה: אי שם, מעבר להרים, הלך וצמח גזע חדש של יהודים-גיבורים, גזע

²⁰ Michel Foucault, *The Order of Things*, Lonton: Tavistock Publication, 1970, p. xviii.

שזוף, חסון, שתקן ומעשי, לגמרי לא דומה ליהודי הגלותי [...]. שם בונים ארץ ומתקנים את העולם, מצמיחים חברה חדשה, מטביעים חותם על הנוף ועל דברי הימים, שם חורשים שדות ונוטעים כרמים (עמ' 8-10).

כה רחוקה הייתה ארץ ישראל, עד כי זיכרונו של עוז הילד איננו יכול לחוש קרוב אליה:

דברים כאלה אירעו רק מעבר להרי חושך, במקומות שבהם אנשים חיים בלי חשבון. למשל באמריקה, שם חופרים ומוצאים זהב, שודדים רכבות-דואר, מדהירים עדרי בקר על פני ערבות עצומות (עמ' 21).

כך עוז נולד בארץ וגר בה, ובכל זאת, "ארץ ישראל" רחוקה ממנו ומבני משפחתו מרחק רב. את השורשיות והילידיות הוא מוצא בבית הערבי, ואילו את "הגזע" הילידי היהודי הוא מחבר לסיפורי הרפתקאות רחוקים.

לסיפור האישי אין מרחבים

כשהומי באבא מציג את ההבדל בין הפדגוגי לפרפורמטיבי הוא מפנה את הזרקור אל הקשר בין הסיפור הגדול, הלאומי, ובין המקרה הפרטי. ההבחנה הזאת יכולה להיות מועילה גם לנו:

הפדגוגי מוצא את סמכותו הנרטיבית במסורת של אנשים [...] בסדרה של רגעים היסטוריים אשר מייצגים נצח הנוצר מעצמו. הפרפורמטיבי מפריע לריבונות של היצירה [...] במקום הקוטביות של האומה הנוצרת מעצמה והאומות החיצוניות האחרות, הפרפורמטיבי מציע את הזמניות של "הביניים".²¹

נרטיבים פדגוגיים הם תמיד אחדותיים. יסודותיהם היסטוריים, ויש להם ממד אוטוריטיטיבי. הגשמת הרעיון הציוני בשיבה אל הבית הלאומי היא נרטיב כזה. מולו נמצא הנרטיב הפרפורמטיבי, שהוא נרטיב תיאורי הנותן מקום

²¹ Homi Bhabha, "DissemiNation: Time, Narrative, and the Margins of the Modern Nation", *Nation and Narration*, New York and London: Routledge, 1990, p. 299.

לפרטי, לנבדל ולמובחן. לעולם המופע הפרטי, סיפור ההגירה וההשתכנות בארץ ישראל, יהיה שונה מן הסיפור הגדול. סיפור זה יביא בחשבון תמיד את ההקשרים התרבותיים והרגשיים הספציפיים, שלא יכולים לעלות במלואם בקנה אחד עם המחשבה הרעיונית. בפער בין שני הנרטיבים, או בין שני הבתים, נמצא את תהליכי ההגירה הכואבים, המציעים את "הזמניות של הביניים". שם נגלה את הטראומות האישיות, את חוסר היכולת לבטל את העבר מכאן ולאמץ את הפרקטיקות הציונות המצופות מכאן. שם גם נגלה את הבעייתיות של רעיון הילידיות.

סיפורם של ההורים, ובייחוד של אימו של עוז, מספר את הסיפור הפרטי והטראומטי. שניהם היו בעלי מרחבים ואיבדו אותם. על אדמת ארץ ישראל הם הופכים לאנשים שאין להם מרחבים. לא נותר להם אלא זיכרון של המרחב היחיד שהיה להם - המרחב המדומיין האירופי, מרחב שאותו עזבו לבלי שוב. "בלב כל חלוץ היתה מוטבעת תמונת העבר והגעגועים לעתים היו קשים מנשוא. כוח המשיכה של הגולה, שנפרט לבית ההורים, משפחה אהובה, נוף ילדות, אקלים מוכר, היה חזק ביותר", טוענת אניטה שפירא.²² בעיני הוריו של עמוס עוז אירופה הייתה ונשארה הארץ המובטחת "מחוז-כיסופים של מגדלי פעמונים ושל כיכרות מרוצפות באריחי אבן עתיקים, של חשמליות רחוב ושל גשרים וצריחי כנסיות, כפרים נידחים, מעיינות מרפא, יערות, שלגים ואחו" (עמ' 6). גופם היה במזרח, בלבנט הלוהט, ואילו ליבם היה בסוף מערב, תועים בתוך מרחבי היערות (עמ' 165-166):

מה קיוותה אמי למצוא כאן, מה מצאה, מה לא מצאה? איך נראו תל-אביב וירושלים בעיני מי שגדלה בבית אדונים רובנאי והגיעה לכאן ישר מחיק יופייה הגותי של פראג? [...] מה אמרו לאמי הצעירה גבעות החול, מנועי המשאבות בפרדסים, מדרונות הטרשים [...] עד כמה התריעה - או משכו את לבה [...]? [...] כשהגעתי לגיל שבו יכלה אמי לספר לי על ילדותה ונעוריה ועל ימיה הראשונים בארץ, דעתה כבר היתה רחוקה מכל אלה ונתונה לעניינים אחרים. סיפורי הערש שסיפרה לי היו מאוכלסים בענקים, בפיות, במכשפים, אשת איכר ובת הטוחן, בקתות נידחות בלב יער (עמ' 220-221).

²² אניטה שפירא, "לאן הלכה שלילת הגלות", אלפיים, 25 (2003), עמ' 12.

זהו הפער בין הפדגוגי לפרפורמטיבי, המצייר לפנינו הורים מוכי טראומה המזכירים לנו כי מאחורי כל סיפור של עלייה, של כיבוש הארץ והשממה, מסתתר סיפור של הגירה כואבת, המתגלגלת מדור לדור. כך, בית הילדות, היקום הראשון, ערש המחשבות, הזיכרונות והחלומות, איננו מרפה. גם אם נדמה שנשכח, וגם אם נדמה כי אפשר לנטוש אותו ולעבור הלאה, ואולי לחפש בית אחר, ואולי לצייר בית אחר, הוא תמיד נמצא כצל העומד מאחורי מעשינו ונושף בעורפנו.

בין מרחבי אירופה הפתוחים ובין האנשים הקוראים ממרחקים ניבטים עיניו של המהגר. זהותו של המהגר מורכבת מזיכרונות הבנויים על רצף זמן ומשבירה הבאה לידי ביטוי בהמרה של המקום.²³ השבירה הזאת יוצרת דה־טריטוריוזיה של המרחב המוכר ומביאה בדידות רבה. אדם שאין לו מרחבים הוא גם אדם בודד, שכן המרחב הארץ־ישראלי הפתוח והניסיון להפרכת השממה כרוכים היטב ברעיון הקולקטיבי. אפילו גן ירק בבית מגורים הוא שיתוף פעולה, וכאשר המרחבים נחסמים, ובמקומם מוצבים מרחבים גלתיים ומחניקים, כישלון ההתמזגות עם האדמה הוא גם כישלון חברתי.

עוז "שוכב על הגב על רצפת הבטון בקצה החצר אחרי חבלי הכביסה. רואה איך אור היום הולך ומוותר" (עמ' 284), ובאמת, לא היה אכפת לו, כי "רוב ימי ילדותי הייתי ילד לחוד" (עמ' 299). הוא מוצג בספר כילד בודד, ולאחר מכן כמתבגר בודד.²⁴ הוא איננו מוחה על עונש שאילץ אותו לבלות בחדר האמבטיה לבדו, משום שחיינו מחוץ לחדר זה לא שונים בהרבה. את מעגל הבדידות אפשר לפרוץ רק באמצעות יציאה מן הבית, יציאה שפירושה לקום ו"להרוג את האב ואת כל ירושלים", ולשנות את השם, וללכת לבד לקיבוץ חולדה כדי לחיות שם מעל החורבות (עמ' 516), אבל היציאה הזו לעולם לא תהיה שלמה. זיכרון ההורה וזיכרון מרחב הילדות לא ירפו:

גם הפעם היה רגע מבהיל: בשתיים או בשלוש התעוררתי מוכה־אימה כי לאור הירח נדמה היה לי פתאום שמיטת אבי ריקה וכי הוא עצמו קירב לו בשקט כיסא ובכיסא הזה הוא יושב כל הלילה ליד החלון בלי נייע, בעיניים פקוחות, דומם, מביט בירח בלי הרף או מונה את העננים החולפים (עמ' 530).

אדם הוא תבנית נוף מולדתו, וסופר, כמו עוז הוא תבנית נוף ביתו; אותו בית סגור וחנוק הניצב שפוף על אדמת ארץ ישראל; בית שאת גינתו אי אפשר להפריח; בית שנמצא בארץ ישראל, אבל ארץ ישראל רחוקה ממנו, כמעט כמו המערב הפרוע או אפריקה. בית גלותי על אדמת ארץ ישראל, החושף את התרמית של האוטופיה, את הזיוף של גינת הירק שאי אפשר להצמיח בה דבר, המנסה להעתיק את אידאל הפרחת השממה לחצר בטון הדומה לחצר אסירים.

²³ ראו, למשל, את הדיון של רונית מטלון, קרוא וכתוב, בני ברק: הקיבוץ המאוחד, 2001, עמ' 41.

²⁴ ראו גם גרשון שקד, "מצבה לאבות וסימן לבנים: האוטוביוגרפיה של עוז על רקע אוטוביוגרפיות של גורי, קניוק ואפלפלד", ישראל, ז (2005), עמ' 17.

האם הגיע הזמן להוציא את "קופסה שחורה" מהרשימה השחורה?

אם שמורה בכספת כלשהי רשימה שחורה של הרומנים המושמצים ביותר של הספרות העברית, אני מוכן להתערב ש"קופסה שחורה" של עמוס עוז מככב בראשה. מעטים הם ספריהם של סופרינו המוערכים שזכו לקבלת פנים פחות אוהדת ושעוררו בקוראים ובמבקרים רגשות מעורבים יותר מאשר הרומן ביש המזל הזה שיצא לאור בשיא תהילתו של עוז, ושהתרגום הצרפתי שלו זיכה אותו בפרס Femina Etrangere היוקרתי. הרגשות השלייים שהרומן השנוי במחלוקת מעורר ממשיכים להדהד עד היום, יותר משלושים שנה אחרי שיצא לאור. רק לא מכבר, במלאות שלושים למותו של עוז, התפרסם מאמר הביקורת הנוקב והמדובר של דן מירון "כיצד יכול עמוס עוז להורות דרך למישהו?" ("הארץ", 22.1.2019) שבו שמור ל"קופסה שחורה", שאותו מכנה מירון "רומאן קיטש", מקום מיוחד של אי-כבוד. "יצירתו [של עוז] נעה מעלה-מטה, נסקה וצנחה" מצליף מירון ללא רחם, "כך אחרי הרומאן המעניין 'מנוחה נכונה' (1982) בא רומאן הקיטש האפיסטולרי 'קופסה שחורה' (1987), שבו ניסה עוז באופן מגושם במפתיע לשחזר את הרב-קוליות הכמו-פוקנרית שהובאה בשנות השבעים וראשית שנות השמונים של המאה שעברה אל הסיפורת העברית ב'המאהב' ו'גירושים מאוחרים', שני הרומאנים הראשונים של א"ב יהושע, ותוך כך גם להיענות תימטית לתהליך ההתפרקות של החברה הישראלית לשבטים עוינים – נושא שהספרות 'גילתה' אותו יותר מעשור לפניו". הצורך של מירון להעמיק את הפצע ככל האפשר, לסובב בתוכו את הסכין ולזרות עליו מלח על ידי מתן הבכורה לעמיתו-מתחרה של עוז, א"ב יהושע, מעיד על עוצמת הרגשות השלייים שהרומן עורר בציבור המבקרים במשך השנים. לא אגזים אם אומר ש"קופסה שחורה" מסמן את נקודת המפנה ביחסה של הביקורת, והאינטליגנציה הישראלית בכלל, אל עוז – יחס שלבש גוון היסטרי מיום שבו דרך כוכבו של עוז על במת הספרות העברית והציבוריות הישראלית ועד יום מותו, לפני חודשים ספורים. יגאל שוורץ, שהכיר את הקריירה של עוז מקרוב ואף ערך אותו במשך כמה שנים במסגרת עבודתו בהוצאת כתר, מכנה בספרו "פולחן הסופר ודת המדינה" (דביר, 2011) את היחס הנפיץ הזה בכינוי הקולע "הפרעת קריאה דו-קוטבית", כינוי המפליא ללכוד את

טיבם הבלתי מאוזן רגשית של היחסים שבין עוז לקוראיו. ואכן, מסקרן מאוד לעמוד על טיבו של הרכב האיכויות האישיות והספרותיות, אבל גם החברתיות והפוליטיות, שגרם לכי-ל-ים לאהוב-לאהוב את עוז ושגרם להם גם לשנות פתאום את טעמם ולאהוב-לשנוא אותו, לשמוח לאידו ממש. אני משתמש כאן במילה "כולם" באופן מודע ואירוני, כי קשה להתעלם מן הממד העדרי שאפיין את יחסם של הקוראים ליצירתו של עוז. הנסיקה המטאורית שלו בשמי הספרות קרתה לא רק בשל כישרונו הבולט, אלא גם בגלל יכולתו למרכז בדמותו איזו איכות קולקטיבית, לדבר בשם "האתוס" גם כשהוא מצייר ביד אמן דמויות שוליים דחויים ונוכריות. הנטייה הזו, לדיבור בגוף ראשון רבים, המשמשת בעיקר מלכים ומלכים-מודחים, הלכה מטבע הדברים והתגברה ככל שהלך שמו של עוז ונישא בפי כול. היא התבטאה אמנם בעיקר בספרי העיון שלו, אבל חלחלה גם אל הפרוזה של "קופסה שחורה", ויכול בהחלט להיות שהיא זו שעוררה את התגובה החריפה שספג הרומן.

על מה בעצם יצא הקצף? אפשר בהחלט לשים את האצבע על כמה מהמאפיינים הבעייתיים של חליפת המכתבים התזזיתית בין הפרופסור היהיר והקר אלכסנדר גדעון, עורך הדין המושחת שלו מאנפרד זקהיים, גרושתו הנואפת אילנה, אחותה המשעממת רחל, בעלה השני מישל סומו (שעוד ידובר בו רבות בהמשך) ובעז – בנם המגודל, ערל השפתיים ויפה התואר של אלכסנדר ואילנה. יש לפעמים משהו מתפנק, כמעט זחוח דעת, בסגנון של הספר – משהו שקשה להניח עליו את האצבע. סגנונו הבארוקי של זקהיים, הסנטימנטליזם האוֹרְנָמֶנְטִילִי של אילנה ("כשפחה אני מכורה לך. אהבתי את אדוני, לא אובה לצאת לחופשי"), שכלתנות היתר של אלכסנדר גדעון ונוכחות היתר של המובאות ושברי הפסוקים במונולוגים המתלהמים של מישל סומו – כל אלה מעידים על מידה של שביעות רצון עצמית, נינוחות יתר של מחבר שיותר מדי מבקרים כינו אותו לאחרונה "אשף המילה" ו"גאון". גם שקיפות היתר של המטפורות, הסימבוליזמים והאנלוגיות יכולה להיחשב לנקודת תורפה משמעותית של הרומן. קחו לדוגמה את ההילה התנ"כית שבה אופף עוז את דמותה של אילנה המנאפת, ואת האופן המפורש (מאוד!) שבו הוא שותל אותה בשורה ארוכה של נשות תזנונים סימבוליות: אהלה ואהליבה, האחיות משולחות הרסן של יחזקאל הנביא המסמלות את ממלכות יהודה וישראל ששירכו את דרכיהן; גמר בת דבלתיים, אשתו בעלת העבר המפוקפק של הנביא הושע שסימלה גם היא את האומה הלא נאמנה שהאל אוהב בעל כורחו; ולהבדיל, מרים המגדלית, הקדשה-הקדושה מהברית החדשה (החביבה מאוד על עוז המוקדם והמאוחר כאחד), שעליה אמר ישו "נִסְלְחוּ לָהּ חַטָּאֵיהָ הָרַבִּים,

כִּי רָבָה אֶהְבֶּתָּה". הרזוננס התנ"כי העז הזה מעיד אולי על הזיקה ההדוקה מדי שפיתח עוז אל הכתרתו הפומבית כ"נביא", תפקיד שהוא קיבל עליו בנפש חפצה ושתרם במידה שווה להערצתם של חלק מקוראיו ולהתנגדות שפיתחו כלפיו חלקם האחר.

אבל למרות כל האמור לעיל, ועם כל הכבוד לחדות האוזן ולרגישות הסגנונית של הקורא והמבקר העברי, לא זה היה מה שקומם על עוז את מבקרי־מעריציו ואת קהל הקוראים. עיקר הביקורת שספג הרומן הייתה על "השטיחות", או "הסטריאוטיפיות" של הדמויות – בעיקר זו של מישל סומו (זה שעוד ידובר בו רבות בהמשך), אבל בהחלט לא רק שלה. ואכן, לכאורה, אבל רק לכאורה, מדובר כאן בסט שלם של דמויות סטריאוטיפיות שאמורות לייצג את החברה היהודית־ישראלית לשלל גווניה ודורותיה. התופעה הזו, של אנלוגיות מפורשות יתר על המידה, היא תופעה רווחת בספרות הישראלית, ובעיקר בקולנוע ובתיאטרון הישראלי של התקופה. הזרם־המרכזי הישראלי של שנות השמונים והתשעים אהב מאוד להקצות לדמויות שלו "תפקידים" סמליים כגון: "הערבי", "המזרחי", "החייל", וכדי ביזיון וקצף. אבל הסטריאוטיפיות האמורה של הדמויות ב"קופסה שחורה" היא כאמור רק סטריאוטיפיות לכאורה. מבט נוסף, לא מעמיק במיוחד, יגלה מיד לקורא המבחין שהסטריאוטיפיות הזו היא מסכה, שלא לומר מלכודת שטמן לו המחבר המתוחכם.

במסווה של דמויות פלקטיות ושטוחות, כאשר אהבו קוראיו, עוז מגיש להם דווקא דמויות מורכבות להפליא, דמויות שוליים חריגות ששוברות את מוסכמות הייצוג ולא מאששות אותן. הפרופסור־גנרל העשיר והיהיר הוא בעצם יתום נצחי, שסבל מהתעללות רגשית והזנחה שאותן שרד רק בזכות מעטה הקור והאכזריות שהוא עוטה עליו. אשתו לשעבר, אילנה, היא אישה בודדה ואומללה שהמתירנות המינית המתפרצת שלה נכפתה עליה פחות או יותר על ידי בעלה המתוסבך. עורך הדין הנכלולי זקהיים גם הוא אדם בודד ואומלל, שתאוות הממון והתככים שולטת בו והופכת אותו למה שעוז מכנה "מריונטת אופרטה צוהלת". בעז, הנער הצבר יפה התואר והקומה, הוא יתום נצחי בדיוק כמו אביו, ובשל ההזנחה שהוא חווה בילדותו הוא חסר שאיפות, עילג ובעל תודעה שטוחה. בקיצור, במקום משפחה ישראלית סטריאוטיפית ומשעממת, עוז מגיש לנו את אחת מאותן משפחות מפורקות, לא מתפקדות, שעליהן קבע טולסטוי (שלא מעט מרוחו מרחפת על פני הרומן...) את קביעתו הידועה: "כל משפחה אומללה – אומללה בדרכה שלה". כל הדמויות ברומן, כולל זו של הפרופסור העשיר ועורך הדין המצליח שלו, הן דמויות שוליים – דמויות סחופות ומיוסרות שאינן מוצאות את מקומן במציאות הישראלית

שאותה הן אמורות, אליבא דמבקרי החריפים של הרומן, לייצג באופן כה פלקטי ושטוח.

אבל עיקר הביקורת, כאמור, התמקד בדיוקנו של בעלה השני של אילנה, המהגר הצרפתי־צפון אפריקאי מישל (מיכאל) סומו: איש קטן ממדים, בעל נפש סוערת, לא צברי בעליל, ונוסף על כל הצרות גם דתי וימני. דמותו של מישל סומו הייתה הכליא ברק שדרכו התנקז רובה המכריע של הביקורת החריפה שספג הרומן. המבקרים האשימו את עוז בגזענות, בסטריאוטיפיזציה של "האחר", בניכוס תרבותי (אפרופריאציה בלעז) ואפילו באנטישמיות, לא פחות. ככל שהלכו שיח הזהויות ופוליטיקת הזהויות בישראל וצברו תאוצה, הלכה דמותו של מישל סומו והתקבעה כסמל לגזענות ושאר הרעות החולות של ההגמוניה האשכנזית "הלבנה". דרור משעני, לדוגמה, הקדיש חלק נכבד מספרו "בכל העניין המזרחי יש איזה אבסורד" (עם עובד, 2006) לדיון בדמותו של סומו, ובחן אותה במדוקדק לאורן של התיאוריות הפוסט־קולוניאליות מבית מדרשם של אדוארד סעיד ותלמידיו. ובאמת, איך אפשר שלא להירתע למקרא תיאורו הקריקטורי, הגרוטסקי, של סומו, שהמחבר שם בפיו מפיך המרגליות של עו"ד זקהיים: "האדון סומו מתחיל (כמו כולנו), על הרצפה אבל נפסק פתאום כעבור מטר ששים בערך [...] לכוש מכנסי גברדין, הז'קט המשובץ קצת גדול עליו, מקורזל, מגולח עד חרמה, טבול היטב באפטרשייב רדיואקטיבי, מרכיב משקפיים דקים במסגרת זהב, עונד שעון זהב על שרשרת זהב ועניבה באדום ירוק מחוזקת בתפס זהב, ועל ראשו – כדי למנוע אי־הבנה אפשרית – כיפה קטנה". לא רק מראהו החיצוני של סומו עובר הגחכה, אלא גם לשונו, אישיותו וההתמכרות האיטית שלו לכוח ולתחושת האדנות המכוערת שהוא מתחיל לפתח תוך כדי שהוא סוחט עוד ועוד כספים מאלכסנדר גדעון באמתלה של "תרומה לגאולת הארץ". אלא שגם כאן, כמו אצל הדמויות האחרות, המצב אינו פשוט כל כך. בד בבד עם ההקצנה של הממד הקריקטורי והמרושע של דמותו, עוז מחליף ממנו גם ממד אחר, נוגע ללב ומלא כבוד עצמי. סומו הוא לא רק עסקן מזרחי־ימני־דתי קטן וחמדן, הוא גם אדם חכם, חם, רחמן, סלחן ובעל נפש. שלא כמו הגיבורים האחרים, סומו אינו מצטייר כאדם רקוב עד היסוד. סומו הוא אדם אוהב וצמא לאהבה. די ברגע קל של הפגנת חולשה ופגיעות, והוא ממחר מיד לפרוש חסות מגוננת, להציע עזרה, לשכוח את כל העלבונות ולאמץ את אויביו לשעבר אל חיקו.

אבל השניות הזו היא רק חלק מהמורכבות של הדמות. השימוש המעניין ביותר שעושה עוז בדמותו של סומו דומה מאוד לזה שעשה בשעתו שייקספיר בדמותו של הסוחר מוונציה, היהודי שיילוק. אחרי שעטף את הדמות במעטה

המאפיינים רגעים מסוימים בכתיבה מאפיינים לצערי את אותו זרם־מרכזי עצמו. שלא כמו הרומנים המוקדמים של עוז, "קופסה שחורה" אינו רומן אפולוני כי אם דיוניסי. הוא עוסק בחושניות, בחמדנות, בתאוות כוח, במיניות פרוצה ובטיפוסים חסרי מעצורים. אעז ואטען כאן שהשינוי הזה מאפיין לא רק את הרומן, אלא גם את החברה שאליה הוא מיועד ושאותה הוא מתאר. "קופסה שחורה" העמיד מראה מול פני הקוראים – מראה מוגזמת אמנם, אבל לא עקומה. קהל הקוראים נבעת אל מול הדיוקן המעוות שנשקף אליו מן המראה הזו ובחר לנפץ אותה לרסיסים. הגיע הזמן לגאול את הרומן יוצא הדופן הזה משימונו, לחזור ולקרוא בו בעין נדיבה יותר ולהעריך את האיכויות הספרותיות הגלומות בו למרות פגמיו המסוימים.

הסטריאוטיפי־געני שקהל הקוראים שלו הורגל בה, הוא משתמש בה כבסוס טרויאני כדי לתת לנציגו של המיעוט השנוא והמושפל קול משלו, קול רם וצלול שאי אפשר להתעלם ממנו ואי אפשר להדחיק או למחות מן הזיכרון את מה שנאמר בו. אחד הרגעים המרגשים והבלתי נשכחים של הרומן "קופסה שחורה" מופיע לקראת הסוף, במונולוג נסער ומיוסר שמפנה מישל סומו הנבגד כלפי אלכסנדר גדעון אחרי שאילנה נטשה אותו וחזרה אל אישה הראשון כדי לסעוד אותו בגסיסתו: "אתם מלח הארץ", כותב סומו לאלכסנדר גדעון במר ליבו. "לכם הרכוש והשררה לכם החכמה והמשפט ואנחנו עפר תחת רגליכם. אתם הלויים והכהנים ואנחנו שואבי־המים. אתם תפארת ישראל ואנחנו הערב־רבי. בכם בחר ואתכם קדש להיות בנים לשכינה ואנחנו בנים חורגים. לכם נתן את התואר ואת ההדר ואת יפי־הקומה, כל העולם משתאה לכם, ולנו נמיכות־הרוח ונמיכות־הקומה ורק בקושי כפשע בינינו לבין הערבי". האומץ של עוז לומר את הדברים האלה כהווייתם הוא ההפך הגמור מגזענות ומסטריאוטיפיות. הוא שם בפיו של סומו את האמת הסמויה, הלא מדוברת, של יחסי הכוח וההגמוניה התרבותית בישראל – אמת שהיא אסתטית לא פחות משהיא אתית או פוליטית. כאן מתגלה עוז בגדולתו, כשם שהתגלה בה ברומנים המוקדמים שלו שכולם כה אהבו לאהוב. הוא נכנס אל מתחת לעור של הדמות, וחושף את הכמיהה של המושפל אל משפילו, של המדוכא אל המדכא שלו. הוא ממשיך את המונולוג הזה באופן שלא היה מבייש אף אחד מדובריה של פוליטיקת הזהויות: "אולי עלינו להודות על הזכות שנפלה בחלקנו לחטוב בשבילכם עצים ולאכול בבושת־פנים משיירי סעודתכם ולגור בבתים שאתם כבר מאסתם בהם ולעשות לכם כל מלאכה שכבר נמבזה בעיניכם לרבות בנין הארץ [...] ולנסות לסגל את הליכותיכם ולשאת חן וחסד מלפניכם?"

עוז אינו "מנכס" את קולו של מישל סומו, הוא מנצל את מעמדו כאחד מדובריה הנבחרים של ההגמוניה כדי לאפשר לקול האחר, המושקף, להדהד בלב ליבו של מה שנחשב אז קודש הקודשים שלה – הספרות העברית. הוא עשה דבר דומה בספר העיון המפורסם שלו, והשנוי גם הוא במחלוקת, "פה ושם בארץ ישראל". גם שם הוא מנצל את מעמדו כדי להרשות לקולה הצרחני, הבלתי הרמוני, של הפריפריה המקופחת והנזעמת להדהד במרחביו המנומסים של מגדל השן ההגמוני.

"קופסה שחורה" אינו רומן חף מבעיות, אבל הבעיות הללו שייכות לא רק למחבר, כי אם לקהל הקוראים שלו, ולחברה שששה להכתיר אותו כדובר ונביא. "קופסה שחורה" הוא מהספרים הראשונים הממסגרים את הזרם־המרכזי הישראלי כ"לבן", משכיל ופריבילגי. זחיחות הדעת, השטיחות והמנייריזם

הליכה בירושלים, לזכר עמוס עוז

"עמדתי/ בירושלים/ התלויה על ענן, בבית הקברות/ עם אנשים בוכים, / עץ עקום./ הרים מטושטשים/ ומגדל./ הלוא אינכם!/ דיבר אלינו/ המוות./ הלוא אינך!/ הוא פנה אליי./ עמדתי בתוך ירושלים/ המשובצת בשמש/ המחייכת כמו כלה/ בשדה/ על יד עשב דק וירוק./ מדוע פחדת ממני אתמול בגשם?/ דיבר אליי המוות./ הלוא אני אחיך/ השקט והגדול"
(ולדה, "עמדתי בירושלים", 1985).

הולך שמואל אש בירושלים ואיזה [...] יסוד תזויתי ניכר בצורת ההליכה שלו, שתמיד הסתתרה בה ריצה סמויה [...] ראשו המזוקן המקורזל משתלח בחזקה קדימה כמו שש לקרב, גופו נטוי לפנים. תמיד נראה היה כאילו רגליו רודפות בכל כוחן אחרי הגוף שרודף אחרי הראש, כאילו הרגלים חרדות לפגר פן ייעלם להן שמואל מעבר לפינת הרחוב וישאיר אותן מאחור ("הבשורה על פי יהודה", עמ' 9).

הליכתו הנחושה והמתנשפת של גיבור "הבשורה על פי יהודה" ברחובות העיר אינה דומה במאומה לשוטטות נטולת יעד (רוסו), למיזוג הרמוני שבין הליכה לחשיבה (אריסטו) או לתעייה בעיר – כשם שאדם תועה ביער (ולטר בנימין). לא התבוננות בגילויי המרחב והתרבות, לא ביקורת כלכלת הדימויים ולא התנגדות. שמואל אש הולך ככפוי שד ברחובות ירושלים [...] משום שבכל עת [...] שואף היה תמיד לסיים כבר את כל המוטל עליו, למחוק כל מה שרשום בפתק הסידורים היומי שלו. ולחזור סוף־סוף אל השקט של חדרו. כל יום מימי חייו נראה לו כמסלול מכשולים מפרך בדרך המעגלית מן השינה שנעקר מתוכה בבוקר בחזרה אל מתחת לשמיכת החורף" (שם).

אמנם קשה להתגבר ולצאת בבוקר של חורף מתחת לשמיכה, וכל שכן בירושלים המסתערת בכל יום מחדש בשפעת סמלים ותזכורות ושלל תביעות. עיר־פקעת של מתחים וסתירות: של מעלה ושל מטה, טבור העולם וגם גבול, קדושה וגשמיות, תפארת ועליבות, שלווה אורנים ואלומות. שמואל אש, סטודנט בודד, אידיאליסט תמים ושוחר שלום, צולח את העיר על קרום השגרה הדק שתחתיו כל העת הזיה רוחשת. הולך כדי לחזור אל המיטה, שורד.

ירושלים היא "מקום": מרחב עירוני המפוצל לשכונות ולשבטים המתבדלים ומסתגרים ובו בזמן גם מתחרים. אלא שלא פחות מכך ירושלים היא גם רעיון, וככזו היא "לא־מקום", שוכן מחוץ לזמן, באחרית הימים, בהמתנה סבלנית להתגשמות. לגאולה או לפורענות.

ניסיון לאחוז באפיון של העיר הזאת ממחיש את הקושי והעמימות הכרוכים בעצם הדיון הגיאוגרפי־פילוסופי במושג ה"מקום", שבהיעדר הגדרה טובה יותר אפשר לתאר כ"מיזוג של מרחב וניסיון". יוצא שאיננו פוגשים אותו כשהוא לעצמו (זולת אולי כשאנו מועדים ונופלים בו), אלא תמיד כתופעה הנושאת פרשנות ומשמוע. עצם ההמשגה חושפת את ה"מקום", כל־"מקום", כזירת תחרות בין סיפורים, וככזה כל ניסיון להתנסח על אודותיו יהיה בעיקר אמירה על אודות המנסח.

אז מה אפשר לומר על ירושלים שלא על דרך הצמצום? לבטאה כמקור למשמעויות ולא רק ככלי קיבול שלהן? מן המצר הזה אולי רק משוררים יחלצונו (ויש פרוזאיקונים הטובים בלמשש), שהרי בבקע שבין אדם לעולם ובין מילה לִיש, שם מתכונן הפיוט.

נלך אפוא בעקבותיו של עמוס עוז. במסלול טיול השבת הקבוע של משפחת קלוזנר עם עמוס הילד, מתלפיות ועד לכרם אברהם. הליכה בעיר והתהלכות בנוף כתבים (של עוז ומעט של אחרים). הליכה במרחב המטווח בדימויים וקלישאות, רווי פרשנויות. הליכה קטנה בירושלים ובעוז המתנסחים זו בזה.

תלפיות

בכל שבת שניה או בכל שבת שלישית היינו עולים לרגל לתלפיות אל הוילה הקטנה של הדוד יוסף והדודה ציפורה. כשהשבועה קילומטרים הפרידו בין ביתנו בכרם אברהם לבין תלפיות, שכונה עברית נידחת וקצת מסוכנת [...] היינו יוצאים לדרך לאחר ארוחת הצהריים, בשעה שהעיר מסתגרת מאחורי תריסים מוגפים וצוללת כולה אל תוך תרדמת צהרי השבת, ודממה שלמה עומדת ברחובות ובחצרות בין בנייני האבן עם סככות הפח הנצמדות אליהם, כאילו יצקו את כל ירושלים לכדור זכוכית שקוף ("סיפור על אהבה וחושך", עמ' 50).

"עולים לרגל" מכנה עוז את הטיול בחברת הוריו לבית הדוד הנערץ. שם, ברחוב שעתיד להיקרא על שמו, מתואר הדוד כמכביר בנאומים נלהבים ומלאי הכרת ערך עצמית על סף הפרודיה בדבר גורל האומה והתרבות העברית.

ועולה דמותו של עוז הילד, בתוך, בין אימו העצובה לאביו המתוסכל ממעמדו הזוטרי. חוזים בשתיקה בדמותו העולצת של הדוד הידוע ורב הפעלים. לימים יופיעו בעוז טביעותיו של הדוד יוסף, מחקריו על משיחיות וחיבורו האוהד אודות ישו, ויהדהד גם הסטקטו של נאומיו הרהוטים והנחושים. אב נוסף, ספרותי, היה עגנון, שהתגורר אף הוא באותו הרחוב, באותה השכונה שהוקמה כפנטזיה על עיר גנים יהודית מודרנית בקצה הדרך העתיקה מחברון.

אף פעם לא שרר אור יום בבית עגנון. תמיד עמדו שם מעין דמדומים [...] בכל פעם שהאדון עגנון היה קם ממקומו וניגש לשלוף כרך זה או אחר מאחת האצטבאות [...], הייתה דמותו מטילה סביבה לא צל אחד כי אם שניים-שלושה צללים או יותר. כך נחרתה דמותו בזיכרון ילדוטי וכך אני זוכר אותו עד היום: איש מתנועע בתוך הדמדומים ושלושה או ארבעה צללים שונים מתנועעים בלכתו, לפניו או לימינו, מעליו ומתחת לרגליו (שם, עמ' 88).

הצללים הללו שהטיל עגנון בזיכרונות הילדות של עוז, כשלעצמם מטפורה לפואטיקה המוצפנת שלו, חוזרים ומופיעים כשמתאר עוז את מאמציו להשתחרר מהם:

נאבקתי להרחיק את כתיבתי מהשפעותיו [...] היה עלי להשתחרר מהשפעת השנינה והאירוניה שלו, מן הסימבוליקה הגדושה-הברוקית וממשחקי המבוך האניגמטיים ומכפל המשמעות ומן ההיתולים הספרותיים המשוכללים. גם אחרי כל המאמץ להתרחק והמאבק להשתחרר ממנו, עדיין מה שלמדתי מעגנון ודאי מהדהד לא מעט בספרים שכתבתי. אבל מה בעצם למדתי ממנו? אולי כך: להטיל יותר מאשר צל אחד [...] (שם, עמ' 96).

מאז ילדותו של עוז התרחבה העיר ובלעה את תלפיות. השכונות סביב התמזגו זו בזו ברקמת בינוי צפופה, ורק הכביש חרוץ בנוף, כמו זיכרון רב-מסלולי, מזכיר מתוך אילוץ את תוואי הדרך מחברון.

באביב 1965, כשהופיע ספרו הראשון "ארצות התן", שלח אותו עוז לעגנון, ובהקדשה, בכתב יד עגול ומוקפד, כתב: "מאמי רבקב קלויזנר ז"ל למדתי לאהוב את סיפוריך אהבת נפש, ומאבי יהודה אריה קלויזנר יבדל"א למדתי

לירד מעט לעומקם, ומעצמי למדתי שלא לגעת בוילון שמתח האמן ושלא להטריח עליך באהבתי שאני אוהב את ספריך. על ספריך הטיבו עמי בשעות מרות. בהוקרה ובאהבה, עמוס עוז. 5.3.65."

בתשובתו מתנצל עגנון על שהספיק עד כה לקרוא אך שניים מן הסיפורים בקובץ ("נודים וצפע" ו"מנזר השתקנים"). הוא משבחם בקצרה ופונה מיד להעלות בזיכרונו פגישה מן העבר עם אימו המתה של עוז:

[...] המלים שכתבת לי על ספרך העלו לפני את דמות דיוקנה של אמך עליה השלום. זכורני פעם אחת לפני חמש עשרה או שש עשרה שנה הביאה לי בשם אביך שיחיה ספר מספריו. ואולי אף אתה היית עמה. בבואה עמדה על סף החדר ודבריה היו מעטים. אבל פניה עמדו לפני בעצם חנין ותומתן ימים רבים. בברכה טובה, ש"י עגנון.

אפשר להניח שקורא קפדן כעוז לא החמיץ את המילים שבהן בחר עגנון לתאר את אימו, המרמזות לפתיחת הנובלה "בדמי ימיה" (1923): "בדמי-ימיה מתה אמי. ככת שלושים ושנה היתה אמי במותה. [...] דומם עמד ביתנו ביגונו, דלתותיו לזר לא נפתחו. על מטתה שכבה אמי ודבריה היו מעטים [...]". עגנון, שאולי ראה באימו הנוגה של עוז את בת דמותה של לאה מינץ מן הנובלה שלו, לא יכול היה לדעת או לנחש, בטרם פורסם ואפילו נכתב "מיכאל שלי", על ההשפעה העצומה שהייתה ל"בדמי ימיה" על עוז. אימו, כפי שסיפר ב"סיפור על אהבה וחושך", הייתה חוזרת וקוראת בספרו של עגנון: "אולי מצאה בו הד לעצבותה ובדידותה", ועוז בעצמו הזדהה כבר מנעוריו עם גורלה של תרצה, המספרת המיותמת של עגנון, וראה את אימו כמשתקפת בדיוקנה של לאה מינץ. והנה, אף שלא מדעת, מעניק עגנון אישור לתחושותיו הכמוסות של עוז שהעמיד, כך לימים התברר, את "בדמי ימיה" בתשתית של רבות מיצירותיו, ובה מצא הד לפצעיו שעשוהו סופר (ראו יהושבע סמט-שינברג, בלוג הספרייה הלאומית, דצמבר 2018).

משכנות שאננים

כפאתי עמק רפאים, ברצועת הפארק הנמתחת במסילה התורכית העולה מיפו, אצנים שוקדים על תחזוקת הגוף. מבנה תחנת הרכבת ששוחזר היה ל"מתחם". את תוויו כמעט אין רואים מבעד לגיבוב סככות וציליות, ובמזרקה האריות שהעניקה פעם גרמניה לירושלים המולת ילדים. חרדים וערבים

רטובים. הוריהם היגיעים שקועים בספסל שבשולי כיכר, משגרים משם קריאות של אזהרה בידידי וערבית. מאחורי משכנות שאננים, בשולי כיכר הצופה אל חומות העיר העתיקה והר ציון, הוצבה תרומה נדיבה אחרת, עבודה של האמן מברצלונה ז'אומה פלנסה: פנס רב עוצמה הוטמן בקרקע וסביבו ריבוע מרוצף בעץ ומושבים. עם רדת ערב, בהיכנס השבת ובצאתה, אמור הפנס לירות למשך כעשר דקות אלומת אור עזה אל השחקים. פסל אור קוצב בזמן, קושר בין ארץ לשמים. תותח פוטונים המוליך אחרי האור את המבט.

הדימוי התיאולוגי העתיק של ירושלים כמפוצלת בין ניגודים, בין עליונים לתחתונים, התגלגל למרבית היצירות העבריות שנכתבו על העיר בראשית המאה עשרים (מפרט ומרחיב על כך אבנר הולצמן ב"ירושלים בתקופת המנדט", 2003). בדרך כלל היו אלה משוררים וסופרים שיכורי תחייה שנחתו זה מקרוב מאירופה, וביצירותיהם שלל תיאורים נסערים של חוויית המפגש העמוס ציפיות ותשוקה להתעלות עם הריאליות של העיר הדלה, המנוונת והעוינת. התבנית דומה, ומכילה, מצד אחד, התפייטות על טוהר ושלמות, שקט, אור וקדושה האופפת את העיר, ומן הצד האחר, וביתר שאת, תיאורי דלות וקבצנות, ניוול וניוון. די להזכיר את העייפות שמעוררת הקדושה היתרה ב"ד ברקוביץ ב"יום אתמול"; את הסלידה של ברנר ב"מכאן ומכאן" המדמה את ירושלים לזונה הסוחרת בקדושתה: אטליו קודש "שהקדושה נמכרת בו על האונקיה... זקנה בלה זו, שלא ידעה מעולם בושת... שכל ערכה היה תמיד במה שהגידו אחרים עליה..."; או את אביגדור המאירי ב"תנובה", המוצא בעיר רק שוק, סרסרות, תגרניות, זבל ורעש ז'רגון, קבצנים עלובים ומתפללים מדולדלים ומהם עומד אחד ומטיל את מימיו מרחק צעדים מן הכותל המערבי.

ירושלים העתיקה השמרנית והדלה מזכירה לסופרי התחייה הצינונים, למרבה הזוועה, את כל מה שביקשו להגר ממנו, ובמהרה הם פונים למתוח את ציר הניגוד המודרני שבין ירושלים עיר האתמול ובין יצירותיה החדשות של התרבות העברית: מקדש ההתיישבות בעמק יזרעאל והעיר תל אביב.

ניגוד דומה, אבל מסדר אחר, מופיע בשירים כמו "ירושלים" של יוכבד בת מרים, המפליג בשבחי האור והחזון זיכרונות קדומים, אך בה בעת העיר היא גם ישות זרה ועוינת, עטופה צלילי פעמונים, עטורה בחצי סהר מוסלמי כחרכו של מתנקש. כך גם ב"קרית הגזית" של טשרניחובסקי הכתוב כפנייה אל העיר-אישה, שצריחי מסגדים נעוצים בבשרה כמחטים ומגירים את דמה. התבנית המקוטבת דומה אמנם, אלא שכאן מופיע ההסבר כביכול למצבה העגום והמנוול של העיר: היותה שבויה בידי זרים. אצ"ג הוא ממזג מובהק

של כל מערך הדימויים: בצער ובמיאוס הוא צופה בעיר שנשדדה מבעליה ונעשתה לנחלת זרים ומבכה את מצבם הנחות והמושפל של תושביה היהודים שלא התעלו לגובהו של המקום, אלא המשיכו בו בחיי חנוונות גלותיים: "אני יצאתי לחפש מלכות, ומה מצאתי בבואי הלום?/ תמורת מלכות – חנות המיטלטלת/ מפולין ליטא [...] ("כלב בית"). אצ"ג מקונן על תפארת עברה לעומת ההווה העגום, ומקטרג על קלון הגלות שמצא בעיר המדומה לגוייה מנותחת שראשה הותז ובמקומו חובר מסגד בצווארה. היהודים שבה כעכברים המכרסמים בחוריהם, שותים מי בורות, ושכניהם הערבים בזים להם מבעד ענני האופיום. ירושלים המקודשת שבויה בחורבנה לעומת ירושלים של מטה החדשה, הנבנית והולכת, בבחינת בית מקדש שלישי, בקיבוצים ובמושבים של עמק יזרעאל ("ירושלים של מטה").

תיאורי ירושלים של סופרי התקופה, המנתרים בין קודש לסיאוב ובין כיסופי גאולה לשעבוד, מבטאים התבוננות נסערת, מקוטבת, הנמשכת לקצוות ואינה מאפשרת להבחין בתווך; במרקם האנושי המכיל יותר מאשר נביאים וקבצנים ובמרחב שאינו מתמצה במקדשים ובערימות פסולת. נראה שבנסיבות חייהם והתקופה, משקיפים סופרי התחייה ומשורריה על ירושלים ממרחק, מבעד למנסרה רעיונית; כמו מנקודת תצפית נישאה, למשל מפסגת הר הצופים, כשם שעשה המאירי בשירו המוכר. רק כשנות דור אחר כך מופיעה ירושלים ביצירותיהם של סופרים שלא מקרוב באו, אלא נולדו בעיר או גדלו והתבגרו בה, כמו שולמית הראבן, יצחק שלו, דוד שחר ועמוס עז. בעוד שהחיים בעיר מוסיפים להיות דלים, קשוחים ואלים, המבט נדמה כקרוב יותר להוויית יום-יום אנושית, נוסטלגי ומפויס יותר: "העיר הסבלנית קולטת את כל בעלי הרעיונות שנקבצים בה, את כל הפילוסופים, התמהונים והמטורפים, כולם מוסיפים לה נופך משלהם ונפלטים כלעומת שבאו. דומה לפעמים שהיא נבנית חזיה אבנים וחזיה שגעונות" (הראבן, "עיר ימים רבים", עמ' 100).

מחוכמת ההליכה למדנו כבר שכשהעיניים נשואות תמיד לעליונים, סופך שאתה נופל לבור. אילו היה פנסו של פלנסה משפיל מעט את אלומתו לסילוואן, היה אולי מאיר משהו מן הכוח החשוף הזוחל ומתחתר היום בעמק העתיק. אלא שהפנס ממילא אינו פועל כבר שנים. אולי תחזוקתו מסובכת, או אולי עלול האור העז את העיניים לסמא. מכל מקום, הקרן אינה נורית, הפסל לא מתרחש, או למעשה, מופיע מחדש כמיצג של הבטחה לא ממומשת. זוג צעיר, חרדים בטיוול שידוכים, יושבים בפסל על מושבי העץ. ספק אם אכפת להם מהפנס הקבור לרגליהם. הוא דק ודרוך, מגבעתו מונחת על ברכיו ובלוריתו מוקפדת, והיא צחקנית, בשמלה בהירה ושערה החלק אחוז בקשת. לא רחוק

משם, ליד טחנת הרוח וימין משה, אוטובוס עוצר ומריק במרפסת התצפית קבוצה של תיירים מסין.

מספר עגנון ב"תמול שלשום" על טחנת הרוח שהקים מונטיפיורי ב-1858 כדי שיוכלו היהודים לטחון בעצמם חיטה מבלי להזדקק לריחיים של הערבים. בתחרות על מקומם בשוק הקמח שכרו הטוחנים הערבים מכסף שעמד מעבר לעמק וקילל את היוזמה. במקומותינו, כך מסתבר מעגנון, יכול הכישוף גם לחזית הטכנולוגיה המודרנית, ועד מהרה הושבתה הטחנה. "הטחנה הזאת", כתב עליה עמיחי, נביאה החילונית של העיר: "מעולם לא טחנה קמח. היא טחנה אוויר קדוש וציפורי/ געגועים של ביאליק. היא טחנה/ מילים וזמן טחון, היא טחנה/ גשם ואפילו פגזים, אבל היא לא טחנה קמח מעולם..." ("הטחנה בימין משה").

טרה סנטה

בעלייה מימין משה מלון המלך דוד ומולו בניין ימק"א: צלמיות של ירושלים הקולוניאלית-מנדטורית. שרידי מזכרת של לבנטיניות אמידה, קוסמופוליטית. משם דרך מגרש הכדורגל של בית"ר, שהיה לפרויקט יוקרתי של דירות רפאים, ובמעלה רחוב קרן יסוד עד לכיכר צרפת המכונה כיכר פריז ובנייני טרה סנטה. ירושלים של ימי המנדט מופיעה בסיפוריו של עוז כאוסף שכונות מופרדות בשטחי קוצים וסלעים, כאיים במרחב עוין. העיר טעונה באלימות המתפרצת לפרקים בפיוצים ויריות. ב"הר העצה הרעה" מומחשת האווירה המתוחה של התקופה ומוחשת אימת הטבע הפראי בעיר הטרשית שעל גבול המדבר: "בלילות היו הגיאיות מסביב רוחשים. פראות הטרשים והרכסים שאפה להגיע עד קירות הבית. תנים צעקו מקרוב והדם היה קופא בעורקים למחשבה על פסיעותיהם הרכות והמתוחות בין השתילים, לרגלי התריסים המוגפים, אולי במרפסת עצמה" ("הר העצה הרעה", עמ' 27). החיים רוחשים כהמתנה מתוחה לפורענות, להתפרצות של כוחות סמויים כבושים, לשחרור מופקר של רצחנות פראית. חיים בצל הפחד העתיק שעליו מספרת לעוז הדודה סוניה: "[...] הפחד שכמעט לא היו מדברים עליו רק החדירו לנו אותו בעקיפין כמו רעל טיפה טיפה, שחס וחלילה אנחנו נעשה על הגויים רושם לא טוב, ואז הם יתרגזו ושוב יעשו לנו בגלל זה דברים איומים שיותר טוב בכלל לא לחשוב עליהם" ("סיפור על אהבה וחושך", עמ' 223). "רבים הרגישו", כתב, "שבבת אחת נדרך איזה שריר סמוי, הכל נבאו מלחמה. החל להסתמך מין מסך בין ירושלים לירושלים" (שם, עמ' 33).

מלחמת העצמאות התלקחה כשהיה עוז כבן תשע. בסיום הקרבות נפגשו משה דיין ומפקד הלגיון הירדני בבית נטוש בשכונת מוסררה, ושרטטו בחיפזון

גבול של כשבעה קילומטר שחצה וחילק את העיר בין ממלכת ירדן ממזרח ובין מערב העיר שהיה לבירת ישראל. גבול אתני, כלכלי ותרבותי שחרף ניסיונות לאגפו בשכונות שינה ושפע הצהרות ושבעות באחדות ירושלים, מחלק את העיר עד היום. קווי השרטוט הגסים יצרו במפה גבול לא מדויק, שביתר רחובות ובתים ועורר סכסוכים. משני צידיו נפרשו ביצורים ומכשולים והועמדו קירות להגן על העוברים מפני צליפות. בניינים שננטשו שימשו עמדות צבאיות ושכונות שלאורך הקו היו לשכונות ספר שאוכלסו בדלי אמצעים.

"בשנים שאחרי 1948", כותב עוז, "הייתי מטפס בסולם אל גג הנוטר-דאם, לבקר את אבי בשירות המילואים שלו כתצפיתן בחטיבת ירושלים. מנגד ראינו את תחנת האוטובוס של העיר המזרחית ואת החומה. בהר ציון חיפשנו זווית שממנה אולי נראה את הכותל המערבי". באותן השנים הייתה ירושלים "עיר מוקפת קולות פעמונים זרים בלילה, ריחות זרים, נופים מתנכרים. טבעת של כפרים עוינים סגרה על העיר משלוש רוחות... נדמה היה: אך יאגרפו את אצבעותיהם והעיר נמעכת. בלילה בחורף אפשר היה לחוש איך זורמת משם לכאן איזו התכוונות מרושעת" ("באור התכלת העזה", עמ' 210).

ירושלים המערבית שאחרי 1948 הייתה לעיר ספר, דחוקה בין כתפי השומרון ויהודה שברכיבונות ירדן; מוצב הצופה מזרחה אל ארץ נכספת, אסורה. בהסכמי שביתת הנשק נותרו בנייני האוניברסיטה העברית שבהר הצופים כמובלעת מבודדת בשטח הירדני, ובשל כך נאלצו שלוחות האוניברסיטה להתפזר בעיר, בין בניינים שונים. המרכז היה לקמפוס סטודנטיאלי, בתי הקפה היו למוקדי תרבות, תקשורת ובוהמה, ויש שזוכרים תקופה זו כאחד משיאייה של ירושלים בדורות אחרונים. בניין טרה סנטה שבנו הפרנציסקנים, עם פסל המדונינה של מילאנו בראשו, היה למקום משכן הנהלת האוניברסיטה ובית הספרים הלאומי. כאן גם מתכוננת זירת ההתרחשות של "מיכאל שלי" ומתארע המפגש הראשוני בין חנה, סטודנטית לספרות, למיכאל, סטודנט לגיאולוגיה, בעת שביום חורף כשמעדה חנה במדרגות אחו הסטודנט מיכאל גונן במרפקה ואמר לה פתאום שהמילה קרסול יפה בעיניו. "אשה ללא נחת", כינתה דליה רביקוביץ את חנה גונן (ב"שיחה עם צבי ינאי", "מחשבות", מאי 1971), אחוזה באותו ניגוד נושן שבין הרוח המשתוקקת להרקיע ובין מציאות של בינוניות ושיממון; דמות אחות לאמה בובארי שחיפשה פתרון לאכזבות חייה במאהבים. אלא שחנה גונן מפוכחת יותר ונואשת יותר. היא חיה עם סבלה בעולם סגור ככפעמון זכוכית וכבר יודעת שאין טעם לנסות.

[...] והחומות. בכל שכונה בכל פרור קיים מרכז סמוי מוקף חומה גבוהה. מבצרים עויינים מסתגרים מפני עובר ושב. מי זה

יוכל להתאזרח כאן בירושלים, שואלת אני, גם אם יגור כאן מאה שנה. עיר זו של חצרות סגורות, נפשה חתומה מאחורי חומות קודרות אשר בראשן נעוצים שברי זכוכית דוקרניים... זוהי עיר אסופה אל תוך נפשה ("מיכאל שלי", עמ' 77).

כמו חנה גונן כך ירושלים, אישה פצועה המוטלת על הכביש, וכמו ירושלים כך חנה, אחוזה בהזיות נדכאות ושיגעון האורבים לה תחת שגרה מדומה. היסודות האוטוביוגרפיים של עוז מזדקרים ב"מיכאל שלי": טירופה של חנה נשען על זה של אימו, ודמותו של מיכאל, אקדמאי ובינוני בעיני אשתו, הולמת את זו של אביו. עם זאת, בסיפור נמזגים כידוע גם צלליו של עגנון והשפעתה של תבנית הזוגיות והשיגעון ב"סיפור פשוט". חנה גונן המתערערת היא מקבילתו של הירשל, גיבורו של עגנון שנטרפה דעתו, ואילו מיכאל הוא בן דמותה של מינה וכמוה מייצג את הבינוניות היציבה, השקולה והסובלנית, הנושאת בעול, מחזיקה את בן הזוג המתפרק ומשמרת את המשפחה. כמו הירשל ב"סיפור פשוט", משתקעת חנה בטירופה ככעין פינוק אנוכי, בידעה כי בן זוגה השפוי והמכיל יקבל אותה גם בשקיעתה. ביוני 1967, אחרי מלחמת ששת הימים, הלך עוז לראות את ירושלים שמעבר לקווים:

יצאתי אל המקומות אשר השנים והחלומות עשו אותם גבישיים כמו סמל בליבי, והנה הם רק מגורי בני אדם: בתים. חנויות. דוכנים. שלטים [...] ואירעה תדהמה עצומה [...] הכול נפרץ. הכול רווח. מתה ירושלים שלי, האהובה והנוראה. עכשיו העיר היא אחרת. [...] אנשים חיים בה. זרים, את שפתם איני מבין והם יושבים על מקומם ואני הוא הזר שבא מבחוץ. [...] בכול כוחי השתדלתי להרגיש בירושלים המזרחית כאיש אשר הוריש את שונאיו ושב אל נחלת אבותיו [...] רציתי להשתתף ולהיות שייך לחגיגה הכללית [...] לולי האנשים. ראיתי איבה ומרי. חנופה ותדהמה והתרפסות ופחד והשפלה ומזימה חדשה נרקמת. עברתי ברחובות ירושלים המזרחית כאיש שהרס אל מקום אסור. [...] עיר הולדתי. עיר החלומות. עיר כיסופי אבותיי ועמי. ואני מסתובב ברחובותיה חמוש בתת מקלע, כאחת הדמויות בביעותי ילדותי: איש זר בעיר זרה ("באור התכלת העזה", עמ' 212).

מצפון לטרה סנטה שכונת רחביה מתגבהת. תוכנית המתאר הארצית לחיזוק בניינים מפני רעידת האדמה החוזרת פה מדי כמאה שנים מזמינה תוספות בנייה המעצבות מחדש את הפרופורציות של הרחוב. הנוף בשכונה הולך ומצטופף ונגזר על מי שחי פה לראות נופי ילדות נאכלים לנגד העיניים. אולי מנחם להיזכר שגם הישן, זה שבטבעיות מציג את עצמו כמקורי, גם הוא חידוש לזמנו וגם תוגת השינוי כבר מוכרת, כפי שכתב עוז כבר ב-1964: "[...] אבל ברבות הימים פשטה ירושלים החדשה וסגרה על שכונת רחביה טבעת של שיכונים מכוערים. הסמטאות החלו לעלות על גדותיהם מעומס תנועת המכוניות [...] על כל הטרשים פשטה בנייה טרופת-נשימה. וילות קטנות ניתנו להורסים ובמקומן נבנו בתי קומות" ("ארצות התן", עמ' 122). גם עוז מתנחם: "הלילות הם המחזירים לשכונת רחביה מעט מחלומותיה השדודים. העצים ששרדו יונקים מן הלילה כבדות חדשה ומתנהגים לפעמים כאילו היו יער. תושבים איטיים יגעים, יוצאים מבתיהם לטיול בין ערביים. מעמק המצלבה עולה אויר אחר ועמו ריחות אורנים מרירים וציפרי לילה" (שם).

המלך ג'ורג'

מרחביה היו הזוג קלונר עם עמוס הילד עוברים בקרן היסוד, דרך בנייני הסוכנות היהודית ובית הכנסת ישורון, מתעכבים להשקיף על חומות העיר העתיקה מעבר לבית הקברות המוסלמי ממילא, שהיום הולך ונבנה בו, כמה אירוני, "מוזיאון הסובלנות". משם על פני הכנסת הישנה וטליתא קומי להצטלבות רחוב המלך ג'ורג' עם דרך יפו. "דממה שונה, מגרה, צופנת סוד, שרתה על רחוב קינג ג'ורג' הריק בשבת בשתיים וחצי", כותב עוז ב"סיפור על אהבה וחושך":

דממה חוצלארצית כזאת, אכן דממה בריטית, כי רחוב המלך ג'ורג' – ולא רק בגלל שמו – הצטייר לי בילדותי כמין שלוחה של העיר המופלאה לונדון שבקולנוע: היו בו טורי בתים גבוהים, בניינים רשמיים ואומרי כבוד הנמשכים משני צידי הרחוב בחזית רצופה, אחידה, בלי פרצות של חצרות עלובות, מוכות עזובה מצורעות בגרוטאות ואשפה המפרידות בין בית לבית כמו בשכונות שלנו" ("סיפור על אהבה וחושך", עמ' 52).

הכיסופים למקום אחר חוזרים ומופיעים בכתיבתו של עוז, ומתעצמים ככל שירושלים הממשית כעורה, מעיקה ומאימת. ב"הר העצה הרעה" מופיעות דמויות שטופות בגעגועים אל ירושלים אחרת, מוקפת יערות ובליבה נהר,

את ההוויה העירונית, אך את העיר המיתולוגית, ירושלים שברעיון, ראה כהתגלמות וכביטוי נשגב של התרבות היהודית. עיר בציפייה נכספת לאיחוד של מעלה ושל מטה. המקום שבו יתאחדו הניגודים בשורשם.

"זקנה אחת היתה בירושלים. זקנה נאה שכמותה לא ראייתם מימיכם. צדקת היתה וחכמה היתה וחיננית היתה וענוותנית היתה. אור עיניה חסד ורחמים וקמטי פניה ברכה ושלום" ("תהלה", עמ' 1). רבים מקוראי עגנון ומבקרי רואים ב"תהלה" סיפור על כוחה של אמונה תמימה, על קדושה ומסירות הנפש, והסיפור חוזר ומדגיש את השלמתה וכניעותה הנתפסות כהוכחה לגדלות האמונה, שלמרות סבלה הנורא אין בה מרדנות כלפי שמים והיא מקבלת באהבה וללא ערעור את רצון האל. רבים גם עמדו על כך שדמותה של תהלה היא מעין סמל לעיר ירושלים. המבקרים, ובראשם ברוך קורצווייל, מחוקרי המובהקים של עגנון, ראו את תכונותיה כמשקפות את מהותה של העיר, את הרוחניות, הענווה וקבלת הדין, ואילו את גורלה האישי – כמשקף את מצבה של העיר בהווה: זנוחה, מוכה וכבושה בידי זרים. נראה שהקסם שמהלך הסיפור על חלק לא מבוטל מקוראיו לאורך השנים נעוץ בפרשנות רווחת המזמינה את הקורא להתענגות נוסטלגית על מקורותיו וכור מחצבתו ולהשתקע בעצב מתוק ומהורהר על יפי העיר, האמונה והיהדות.

ב"שתיקת השמים" (1993) מציג עוז פרשנות חלופית לסיפור, המשולבת בתזה כללית שפיתח באשר לדמות של העולם ואלוהים בסיפורי עגנון, המנוגדת לטעמו לתפיסה אמונית "הרמוניסטית", שלפיה מנהל העולם בצדק וברחמים. עוז מוצא את האל בסיפור "לא כרחמן הקוצב מעשיהם של בראויו לטובתם, כי אם אל קנא נוקם ונוטר הפוקד עוון אבות על בנים...". עגנון, לפי עוז, עומד אפוא מול השמים עמידה אירונית שיש בה כיסופים ואהבה ובו זמנית גם תדהמה ומיאוס. גיבוריו מתרוצצים באימה ובייאוש, נבוכים מול מעשי האלוהים בעולמו האבסורדי והאכזר. באשר לגיבורת הסיפור, תהלה לפי עוז נכנסת אל הסיפור כהתגלמות של צדיקות ואמונה, ויוצאת מן הסיפור ומן העולם "כמטורפת למחצה". המפגש עם דמות הדובר בסיפור מוביל את תהלה להכרה מזעזעת בחוסר הטעם הנורא ובאבסורדיות של הסבל שליווה את מהלך חייה, והיא "נפטרת מן החיים בטריקת דלת, במחווה של מיאוס ופליצות", לא פחות.

פרשנותו של עוז (ושל עדי צמח שקדמה לה, ב"קריאה תמה" מ-1990, שבה הוא מכנה את תהלה "צצקה לא קטנה" וגם מאשימה בניאוף) עוררה, כמו שאפשר לשער, דיון סוער במקומותינו, והקימה על צמח ועל עוז את מי שנתגייסו להגן על שמן הטוב של תהלה וירושלים כאחת. תקצר היריעה

שנשפים אלגנטיים נערכים בה ובהם מתערבים יחד יהודים, בריטים וערבים, כאילו לא היה סכסוך דמים בארץ. אפשר אמנם לראות בתיאורים הללו ביטוי להשתוקות הדמויות למפלט מהוויית היום-יום הקשוחה ומבחירות החיים השגרתיות וניסיון לשוות לעיר, לפחות בדמיון, חזות תרבותית אירופית כפי שנטען במחקר, אבל נדמה שלא פחות מכך מכוון עוז ומתעכב על הווייה תרבותית ספציפית שהצטמחה בירושלים ובעוד בכמה מרכזים עירוניים בארץ ישראל של התקופה. הווייה בעלת קסם לבנטיני-קולוניאלי, עם אסתטיקה שאפשר אולי לכנות ערבית-נוצרית, שנוצרה בנקודת המפגש החברתית-כלכלית בין גורמי מנהל יהודים וערבים, משכילים בדרך כלל ולרוב אמידים, עם נציגים זרים ופקידי השלטון. הווייה בורגנית קוסמופוליטית ואסתטיקה ערבית-נוצרית, המהלכת קסם שהוא בו בזמן מקומי וזר, ושעדיין אופף כמה אתרים בעיר כטלביה, שייח'ג'ראח ומתחם ימ"א (באזור המלך ג'ורג' כבר קשה לחוש זאת). מבעד לאבק של התגדרות קרתנית מזדהר זיכרון של אפשרות אחרת שהבליחה בשעתה ולא עלתה בגורל: ירושלים לבנטינית, על העירוב המגוון הכרוך במושג. ירושלים של דתיות מתונה, של מסורות פתוחות לשיח ושל מפגש בין-תרבותי. בקריאה כזו מהדהד הנהר האירופי לכאורה מ"הר העצה הרעה" כנובע מנבואות יחזקל וזכריה על העיר באחרית הימים, והכיסופים למקום אחר – עגנונים לירושלים כפי שיכלה להיות.

גם עגנון ב"שירה" מצייר את דיוקנה של ירושלים בתקופת המנדט. גיבור הסיפור, הרבסט, מחבב מאוד את ההליכה ברגל, ומסלולי שיטוטיו מצטרפים לכדי מיפוי של העיר על מאפייניה העירוניים, מגזריה ומתחיה. ירושלים של "שירה" היא עיר חולין שוקקת אך רחוקה מלבלב:

לא קל היה האויר שברחוב, בנזין שרוף ואבק לוחט וזיעת בני אדם ודודים של אשפה וריח טיטון עלו בערבובייה, ומתוכו עלה קול ריצת אבטומובילים וקול קרקור מכונות הכתיבה שבמשרדים וצווחת מוכרי עתונים ועינים רעות של שוטרים ופסיעות עזות של נערי הערביים וצעקת כלבי הפקר והתלבטויות של בני אדם שאינם יודעים מה יעשו ("שירה", עמ' 443).

ירושלים של "שירה" היא גם עיר אוניברסיטה פרובינציאלית ובה קהילה אקדמית הקטנה, שהייתה גם חוגם החברתי של הורי עוז. אנשיה מרבים לבקר זה בביתו של זה, וחיי החברה מתנהלים בבתי הקפה שברחביה ובחנויות הספרים והספריות שבמרכז העיר. עגנון, שקשתה עליו ישיבת הכרך, תיעב

מלבוא בין ההרים הללו, שהרי פנים וצללים רבים יש בסיפור ואפשר להפוך בו ולקוראו גם כטרגדיה של גורל (יעקב בהט) גם כביטוי ליופייה הנעלה של היהדות (קורצווייל), וגם כסיפור קודש על יחסי כנסת ישראל ואלוהים (אליעזר שביד) או ציפייה לגאולה מתעכבת (הלל וייס) ועוד. נראה שעוז וצמח כאחד נרעשו והתקוממו על מידת הכניעות וקבלת הדין של תהלה, שקודמיהם תפסו כערך אמוני. בעיני עוז זהו טירוף שאינו מתיישב עם גחמנותו המזדקרת של האל, בעוד שבעיני תהלה דומה שאין כלל צורך ביישוב הפרדוקס, שמצוי בלב האמונה מימים ימימה, כקפיצה אל מעבר להיגיון.

אפשר אפוא לקבל מפרשנותם של צמח ועוז את מה שנראה מוסכם על שניהם, כלומר השתוממותו האירונית והרבי־משמעית של עגנון באשר לאלוהים ולסבלו חסר הטעם של אדם, גם מבלי לטעון, כמו שעושה עוז, כי עמדה זו של המחבר מחלחלת לתודעתה של גיבורת הסיפור. אם נזכור מן הסיפור שברבות השנים ובאופן פרדוקסלי, דווקא שרגא, הארוס המגורש, "מחמיץ" וחוזר מחסידותו לחיק היהדות הרבנית, ואילו בעלה של תהלה הופך בעצמו לחסיד, הרי נראה שגלגול חייה של תהלה ממחיש בעיקר את חוסר התוחלת האכזרי שבקנאות הדתית ואת המחיר על אמונה תמימה. באשר לירושלים בהקשר זה, אולי אפשר לקרוא היום את הסיפור כאגדת חורבן, כאזהרה.

כרם אברהם

לצד ביקור חולים מקבץ גזום של אורנים כהים מפּיח מכנס בערב זרזירים. הכביש חוצה את רחוב הנביאים ומטפס, ומן העבר השני יורד לכיכר השבת. צומת הרחובות המלך ג'ורג' ויפו הוא כיום אזור גבול בלתי מוכרז, ומצפון לו משתרעת ירושלים החדרית. כאן ניכר מבגדיי וגם מן ההילוך הבלתי מתחייב שאין זה מקומי. כאן השתמר נוף ילדותו של עוז: "עוברים דרך זכרון משה האפופה תמיד ענן ריחות של תבשילי אשכנזים עניים, טשולנט ובורשט ושום ובצלים מטוגנים וכרוב חמוץ [...] חוצים את רחוב גאולה נכנסים אל סבך סמטאות העיירה היהודית המרופטת, חולפים תחת חבלי כביסה עמוסי שחורים צהובים ולבנים..." ("סיפור על אהבה וחושך", עמ' 51).

כמו שריד לציביליזציה שנבלעה זה מכבר ביער טרופי, מגיחה חזיתו של בית הקולנוע אדיסון מרקע הרחוב. הקולנוע, הקרוי כמחווה גרנדיוזית לממציא הדגול, נפתח ב־1932 ובמשך כשלושים שנה שימש בשל גודלו היכל התרבות המרכזי של ירושלים העברית. באדיסון הוצגו סרטים, כונסו אסיפות ונערכו קונצרטים והופעות של יאשה חפץ ויהודי מנוחין ואמני חו"ל נודעים, מלואי ארמסטרונג ועד קליף ריצ'רד. בשנות החמישים עוד התגוררו חילונים רבים

בשכונות שסביב אדיסון. במקור ברוך, באחווה ובכרם אברהם, שכונתו של עוז, התגייסו לרוב להגנה, הצביעו למפא"י וגם למפ"ם. מנגד, בשכונות הבוכרים ובית ישראל הסמוכות, היה רוב לאוהדי האצ"ל ותנועת החרות. בימי שבת, אחת לכמה שבועות, היה המון רב מתכנס, ובו גם עוז הצעיר בלוויית סבו אלכסנדר, להאזין באדיסון לנאומו של מנחם בגין:

מר בגין פנה לדבר על על אודות המלחמה הבאה ועל מרוץ החימוש המתחולל במלא עוזו ברחבי המזרח התיכון, אלא שבפיו כמו בפיותיהם של כל בני דורו, מכל המפלגות, כלי נשק נקרא בשם כלי זין. החימוש נקרא זין. ומרוץ החימוש נקרא (גם מעל דפי העיתונים) בשם מרוץ ההודיינות [...] מר בגין לגם שתיים שלוש לגימות מכוסו [...] והחל למנות בקול מר ומאשים [...] "הנשיא אייזנהאואר מזיין את משטרו של נאצר!

"בולגין מזיין את נאצר!

"גי מולה ואנתוני אידן מזיינים את נאצר!!

"כל העולם כולו מזיין יומם ולילה את אוייבנו הערבים!!!"

פאווה. קולו של הנואם נמלא בוז וגועל:

"ומי מזיין את ממשלת בן גוריון?"

דומיית תדהמה ירדה על האולם. אבל מר בגין לא חש בה.

הוא הרים את קולו והריע בנצחנות:

"לו אני הייתי ראש הממשלה כעת – כולם, כולם, כולם היו מזיינים

אותנו!! כו"לם!!!"

כמה מחיאות כפיים רפות ומהוססות נשמעו פה ושם בין קשישי השורות האשכנזיות של האולם. ואילו על כל כל עומק ההמון שמאחור ריחפו כנראה היסוס, אי אמן למשמע אוזניהם, או אולי הלם קל. בתוך השקט הנבוך שהשתרר לרגע בכל רחבי אולם אדיסון היה רק ילד אחד, ילד לאומי אחד, כבן שתים עשרה, ילד פוליטי עד שורשי שערותיו, ילד בגיניסטי שרוף בחולצה לבנה ובנעליים מצוחצחות כמו ראי, שלא יכול היה להכיל והתפוצץ פתאום מצחוק ("סיפור על אהבה וחושך", עמ' 480).

סבו המבויש, כך סיפר עוז, הוציא אותו באוזניו מהאולם, וכך נרשמה פרידתו מהמחנה הלאומי.

ברבות השנים נודע קולנוע אדיסון גם כמוקד לעימות במאבקי השבת בין

מפחד הפשרה והשתנות משתקעת העיר בחורבות של כל מה שיכלה להיות. ירושלים היא עדיין וביתר שאת "מוקד האמת של ישראל", כמו שכתב דן מירון. "המורסה הפתוחה החושפת את המחלה המתרוצצת בגוף כולו..." ("אם לא תהיה ירושלים", 1981).

"ירושלים די מפחידה אותי", כותב עוז ב"כל התקוות" (1998):

זאת אבן שואבת לכל כוחות הטירוף [...] אני לא יודע אם זו העיר עצמה או המושג "ירושלים". ירושלים של מטה או ירושלים של מעלה. אני מניח שזה משהו שבין שתיהן. ירושלים היא מקום מסוכן מאוד [...] היא עיר של הקצנה [...] עיר טוטאלית. [...] ועכשיו ירושלים חזרה להיות כמעט כמו שהיתה כאשר הייתי ילד: הרעלת ההיסטוריה בירושלים הולכת ונעשית חריפה יותר ויותר ברורה [...] לא הייתי יכול לחיות בה. אבל הנה עובדה חזרתי אליה [...] כנראה אני גם לא יכול בלעדיה. כנראה שהיא בעצמות ("כל התקוות", עמ' 34).

קהל הקולנוע החילוני לתושבי השכונות החרדיות הסמוכות. פעמיים הוצת המבנה ושנים רבות עמד שומם. כשהפכה השכונה כולה לחרדית נמכר, ומעל לחזיתו ששומרה הוקם מגדל מגורים לחסידות סאטמר.

את שכונת כרם אברהם הסמוכה, שבה נולד וגדל, תיאר עוז ב"סומכי" וב"נמר במרתף" כפרובינציה בתוך פרובינציה: מנותקת בה בעת מירושלים האמידה והאינטלקטואלית שבדרום העיר ומן המחוזות המסעירים שבשפלה ובעמק, שם מוגשמת הציונות בידי גזע יהודי חדש. ברחובות השכונה, לעומת זאת, סובבים באור המלובן אנשים אחוזי דיבוק, חוזי חזיונות ומבשרי אסונות. בחצרותיה עזובה וגלי גרוטאות, ודייריה המחזיקים באידיאולוגיות עוינות מצטופפים בדירותיהם הקטנות ומתקוטטים, כשברקע סכנת חורבן עם התקרבות הצבא הגרמני לארץ ישראל.

שכונת כרם אברהם הקטנה, שבאופן מופלא ליקטה, או הולידה, פרט לעוז, גם את א"ב יהושע, את מנחם ברינקר ואבישי מרגלית (ובגאולה הסמוכה את חיים באר), הדגימה לפני כמה עשורים התחרדות מואצת. היום היא מדגמנת חיי עולם-בצד-עולם. הציונות פינתה מקום וחזית התחרות על המרחב כבר נדדה מפה למחוזות אחרים.

מה אפשר אפוא לומר על ירושלים? פרובינציה עירונית בספר מדבר, ובו בזמן גם נקודת מגוז של ניגודים. קלישאה של הצטברות היסטוריה, של פיצול מופלג ותחרות שוצפת, של מתח פסיכו-פיזי, של הינתנות פרוצה לכוח, אך גם, במצטבר, סירוב לכל שלטון. ההליכה בעקבותיו של עוז תמיד כפוית שדים, תמיד על קרום דק ופריך של שגרה מדומה, בהמתנה מתוחה להתפרצות כוחות הרוחשים מתחת. בעיני עוז, שברבות הימים היה לאחת מדמויותיו, הולמת העיר, ולא במפתיע, את המטפורה של אם היוצאת מדעתה ושל בנה העומד אין אונים לנוכח הטירוף.

ב"בשורה על פי יהודה", בדברים ששם בפי הדמות אברבנאל, מציג עוז פרפרזה על התגשמות חזונו החרד של גרשם שלום (במכתב לפרנץ רוזנצווייג מ-1926) על האנרגיה המשיחית החבויה הטעונה בשפה העברית ובציונות ככלל, שהחייאתה עלולה להעיר את השדים הללו מרבעם. ואמנם, נדמה שקנאות היא שורש טירופה של העיר הזאת, שמהותה מאסון לאסון נחשפת. העדפה של המוחלט על היחסי, הנחוץ כל כך.

כלואה ברשת ניגודים, ירושלים היום היא עיר שיכורת כוח וחרדתית, כובשת ונכבשת. מדגלים עליה אהבה, ריבונים בגבולותיה ועדיין אומללה היא ודלה כשבויה בידי זרים. מותחים שגרה בדויה על מלחמה ניטשת, לא נשמרים לגעת, יהירים. מצביעים למעלה למרומים, רק לכסות על סיכומים זריזי ידיים.

באשמת הקור המדברי: קריאה חוזרת ב"סנוחה נכונה"

בדברים שכתבתי ממש עם היוודע דבר מותו של עמוס עוז, כשגיליון "מאזנים" הקודם היה כבר בדרך אל בית הדפוס, סיפרתי על המפגש הראשון שלי עם יצירתו. המפגש, כאמור, היה גם הראשון עם מה שלימים אכיר כ"ספרות עברית"; ספרות שבאה מתוך מסורת חמורה למדי, ספרות שנכתבת מתוך "אחריות", כמו שנהוג לומר, ספרות שמבקשת להציב מראה לחברה הישראלית, אותה אספקלריה מאירה מפורסמת. האחריות הזאת, והדין והחשבון הנוקבים על אודות החברה הישראלית, הורגשו היטב בקריאה, גם באינטואיציה של נער בן ארבע עשרה.

עוז, כפי שכתבתי, משמש בעיניי חוליה אחרונה במהלך של הספרות העברית החדשה. אם לתת לזה איזה נופך ביוגרפי, אומר שהכתבים החילוניים הפכו בשביל עמוס עוז למעין כתבי קודש. כידוע, וכפי שעוז עצמו כתב ב"סיפור על אהבה וחושך", מעל ילדותו ונעוריו המוקדמים של עוז, עד ההתאבדות של אימו ואולי גם לאחריה, ריחף צילו הגדול של הדוד יוסף, יוסף קלוזנר. באותן השנים ממש עסק קלוזנר בכתיבה ובעריכה של מפעלו הגדול "היסטוריה של הספרות העברית החדשה". קלוזנר היה מהדוברים המרכזיים שהציגו את הספרות העברית החדשה, ספרות ההשכלה, כספרות חילונית. לדידו של קלוזנר וגם של קורצווייל לאחריה, הספרות הזאת לא הייתה המשך אלא מהפכה; מהפכה חילונית. אבל קלוזנר, כמו ממשכיו, התייחס לספרות העברית החדשה באופן רליגינזי. לדידו של קלוזנר היה לספרות העברית החדשה תוקף דתי: היא נועדה להנחות ולהדריך ולתת פתרונות לשאלות החיים. עמוס עוז הצעיר היה שרוי בהלך הרוח הזה. אלה הכתבים שנטבעו בו, אולי בדומה לאופן שבו הטקסטים היהודיים נטמעים ומוטבעים בתודעתו של מי שגדל בחברה דתית.

אני רוצה לחדד מעט את העניין הזה. משורר היידיש הגדול איציק מאנגר מחלק במאמר "פולקלור וספרות" את הספרות היהודית החדשה – הספרות העברית וספרות יידיש – לשני זרמים מרכזיים: הזרם הראשון הוא של הספרות הגרוטסקית-ריאליסטית, זו שניזונה ממקורות עממיים ובהרבה מובנים מקבילה למה שהמבקר והוגה הדעות הרוסי מיכאיל בכטין כינה ספרות "קרנבלית". לזרם הזה ישתיכו מחבר המחזה "הדיבוק" ש' אנ-סקי, שלום עליכם, מנדלי מ"ס,

עגנון, וכמובן מאנגר עצמו; הזרם השני הוא של הספרות הלירית-פתטית, שהיא, לפי מאנגר, הפלג בספרות יידיש שמתאפיין בהתפעמות רליגינזית מהמעשה הספרותי. לזרם הזה משתייכים י"ל פרץ, שלום אש, אופטושו ואחרים, וגם, כדבריו, רוב הספרות העברית החדשה.

חשוב לציין, המסה של מאנגר נשענת בעיקרה על האינטואיציה של משורר היידיש הגדול. לפיכך הוא כמעט לא טורח להדגים ולהסביר, הוא נותן את הדעת פחות לדקויות ולדיאלקטיקה העדינה שבין הזרמים וקובע את הדברים בצורה נחרצת מאוד. ולא רק זאת, אלא שלא פחות מכפי שהחלוקה הזאת באה להצביע על זרמים שונים בספרות היהודית המזרח אירופית, היא באה למקם את מאנגר עצמו במסורת שבתוכה ראה את עצמו ולבדל אותה מהמסורת השנייה.

אני מבקש להוסיף כאן עוד עניין אחד שעשוי לחדד את ההבדלים בין שני הזרמים שעליהם מצביע מאנגר. הגרוטסקי-ריאליסטי מבקש לפענח את הקיום היהודי המודרני בכלים מסורתיים; מסורתיים במובנים של תרבות ולא של יראת שמים בהכרח. לפיכך, למשל, המציאו שלום עליכם ומנדלי את דמויות המספר שלהם, שהפכו להיות להם שם וטבע. לפיכך מאנגר מכנה את עצמו "מאנגער די שניידערוק", מאנגר החייט הקטן. מההתנגשות הזאת בין העולם המודרני ובין הדמות העממית נוצר האפקט הגרוטסקי. הסופרים שמשתייכים לזרם הלירי-פתטי מבקשים לפענח את הקיום היהודי בכלים המודרניים, החילוניים. מתוקף זה הליריות, בשעה שהסופר ממילא מציב את עצמו אל מול ההווה העממית-מסורתית, מתוקף זה גם הפתוס, בדבר היחיד אל הרבים.

עמוס עוז, שינק את הספרות העברית החדשה עם חלב אימו כמעט פשוטו כמשמעו, משתייך לזרם הזה. אדם שניצב אל מול החברה – כך הוא רואה את תפקיד הסופר בחברה היהודית-ישראלית. אולי הביטוי המוקדם ביותר ביצירתו לתפיסה הזאת שלו נמצא בסיפור המוקדם "דרך הרוח":

הוא יושב אל מכתבתו גוו זקוף, ראשו רכון אל הדפים. ומרפקיו נחים. המכתבה עשויה עץ פשוט, כשאר רהיטי החדר שכולם הכרחיים ונטולי קישוט: תאו של נזיר מסתגף [...].

עוז, בתור סופר צעיר בקיבוץ, ניזון גם מהרומנטיקה של גלגול מאוחר יותר של דמות הסופר העברי: "מורה הפועלים הזקן", בן דמותו של א"ד גורדון שמופיע בגילומו הספרותי ב"המוצא", סיפורו המאוחר של ברנר. הוא מודע לתפקיד הזה בחברה הקיבוצית, שבזמן כתיבת "מנוחה נכונה" עוד הסתובבו בה דמויות

הדלייה סרגליות. למרבה החדווה, פורץ הכרם פרצה צנועה אל אדמת ההרים. יעידו על כך סופי שורותיו החושפים כיפוף עדין כעין ברך רכה רפויה ("מקום אחר", עמ' 13).

התיאור הזה נראה כמעט כלקוח מאחד מאלבומי הצילומים שהיו פופולריים בשנות החמישים והשישים, אלבום העשור למדינת ישראל ודומיו. אבל חדות התיאור כאן היא לא של מספר נאיבי. עוז מודע לכך שהתיאור הזה הוא מ"הואנר הארץ ישראלי" והוא לא חושש להשתמש כאן גם באביזרי(ה)ו. יש פה מחזות פיוטיים מהדר גאון הכרמל והשרון, אם לצטט את ברנר, וההכרזה החגיגית היא כאמור גם אירונית. הייתי אפילו מעז ואומר שיש כאן מידה מסוימת של זחיחות ושמש של יוהרה של סופר צעיר מאוד (עוז היה בן עשרים ושש כשהרומן ראה אור) שמגלה את כוחו. התיאור של המרחב הקיבוצי של קיבוץ גרנות שבע עשרה שנים לאחר מכן, כשעוז מפרסם את הרומן הקיבוצי הבשל יותר, שונה בתכלית:

בינתיים דעכה שארית האור. בחוצות הריקים הלכו והשחירו שטיחי השלכת. הרוח התלחשה עם העלים המתים. נדף ריח ריקבון רטוב עם ריח מים עומדים. והיה קר. לאורך כל השביל המכוסה בוץ הפיצו הפנסים אור־לא־אור שהיה דומה לחומר צהוב חולני ("מנוחה נכונה", עמ' 43).

הקיבוץ שעוז מתאר ברומן הופך מלכודת ממתה; ביצה רוחשת שבתוכה חג יונתן ליפשיץ. במבט ראשון אפשר לומר שיונתן ליפשיץ הוא גילום קיבוצי וחדיש של דמות התלוש, אותו צעיר אובד עצות שלש בנעליו את חרוסת הרפש של העיירה היהודית, אם לעשות פרפרזה על אחד מהגילומים המובהקים של הדמות הזאת, נחום חגור ב"הצדה" של גנסיין. יונתן ליפשיץ, כמו אותו אבטיפוס ספרותי מהעיירה, מוצא את עצמו נרמס תחת כובד משקלה של המסורת; המסורת הקיבוצית במקרה הזה ולא המסורת היהודית. הוא בורח מהקיבוץ ויוצא למחוזות שבהם הוא נותר גלמוד ואבוד, דבר שמוביל אותו בחזרה אל הקיבוץ.

עוז מודע לנוכחות של הסיפור הזה ומשאיר לא מעט ראיות ספרותיות, הרמזים. הבחירה של עוז במילה פרפום, למשל, לא מקרית, והיא שולחת את הקורא אל שורת הפתיחה של "עצבים" של ברנר: "מעין ריח פרפום עלה מסביבנו – מגידולי־השיטות הנמוכים, או ה'מימוזה', כאשר יקראו להם

של מורי פועלים כמו יעקב חזן ומאיר יערי. הוא גם יודע שבתור סופר הוא עשוי למצוא את עצמו בדיוק במקום הזה. אפשר שבאיזה אופן הוא גם ביקש לעצמו את התפקיד הזה.¹

ועם זאת, אי אפשר שלא להרגיש באירוניה שלו כלפי הדמות הזאת כבר בגילוייה הראשון ביצירתו. והאירוניה הזאת נובעת מכך שמשמון שיינבוים מסתובב ברחבי הקיבוץ כמי שפועל לפי דף הנחיות. הוא מסמן "וי" ליד כל אחת מהקלישאות של מורה הפועלים הזקן.

חוטי האירוניה הדקים, הלגלגניים, שנמתחים מסיפורי הקיבוץ הראשונים של עוז ב"ארצות התן" וברומן "מקום אחר", מתעבים, והלגלוג נעשה מר יותר וקודר יותר ב"מנוחה נכונה". הספר ראה אור שבע שנים אחרי פרסום ספר הפרוזה האחרון של עוז ועשר שנים לאחר פרסום הרומן הקודם שלו "לגעת במים, לגעת ברוח". עוז בן הארבעים וארבע פרסם באותה השנה גם את קובץ הרשימות "פה ושם בארץ ישראל", ועמד ערב המעבר המפורסם שלו מקיבוץ חולדה לערד. במובנים רבים זה היה "קמבק" ספרותי, גם בשל השתיקה הארוכה וגם משום שעוז חוזר לכתוב כאן על הקיבוץ, נושא שאפיין את ראשית כתיבתו. כמו שאפשר לראות כבר מתוך שם הרומן, "מנוחה נכונה", זוהי תפילת אשכבה. זוהי תפילת אשכבה גם משום שלמרות שעלילתו מתרחשת בשנת 1966, הוא רואה אור בתחילת שנות השמונים, בעין סערת משבר הקיבוצים. קשה היה אז לגייס אמפתיה אצל הקורא לאנשי הקיבוץ כשלקיבוצים עצמם כיסו את הגירעונות ואת ההפסדים ואילו החסכוניות של אנשים מהשורה ירדו לטמיון במפולת המניות.

אפשר אפוא לראות את האופן השונה שבו הוא מביט בנוף הקיבוצי, במרחב הקיבוצי, בתור סופר צעיר בקיבוץ ובתור מי שבא לספור לו בשנות השמונים. כך מתואר נוף הקיבוץ מצודת רם בפתיחה של "מקום אחר":

עתה הבה נגביה מבטינו ונסתכל בשדות המלבבים סביב לנקודה. ירחב הלב. חלקות מספוא אשר צבען ירוק עז, בוסתנים אפלוליים, שדות קמה הנענים לקרני השמש בבוהק זהוב לווהט, מטעי בננות המבליטים מעין מהות טרופית בעלת חיוניות סוחפת, כרמי גפן המשתרעים עד קצה גבולם של טרשי ההר, גפנים שאינן סרוחות ברישול, כי אם מקושרות בקפידה אל משוכות

¹ ואולי בדיוק בגלל זה טיפח עוז את הסיפור שאת "מיכאל שלי" כתב בשירותים, כי שם יכול היה לעשן באין מפריע. ככה יכול היה לחמוק מהדימוי שלפיו הוא עצמו יושב אל מכתבתו כוון על הדפים וכו'.

אחרים, שבמעלה המושבה העברית אשר בארץ-יהודה". "עצבים" הוא אמנם סיפור מעט מאוחר יותר מסיפורי התלושים של ברנר (בעיקר "בחורף" ו"מסביב לנקודה"), אבל הוא מספר את סיפורו של התלוש שנדד הרחק והגיע אל המחוז הנידח ביותר שאליו יכול היה להגיע, ארץ ישראל.

עוז הוא לא הראשון שלוקח את הדמות הזאת אל ההווה הישראלית-קיבוצית. קדם לו בהרבה ס' יזהר ביצירת הביכורים שלו "אפרים חוזר לאספסת", שראתה אור ב-1938 בשעה שיוהר היה בן עשרים ואחת. בכלל, צריך לתת את הדעת על כך שז'אנר התלוש אפיון סופרים צעירים ביותר – בני שלושים וכמה שנים לכל היותר. עוז עצמו תרם לז'אנר הזה בשלב המוקדם של יצירתו, בעיקר בסיפורי "ארצות התן". לא כאן המקום לדון בכך, אבל הסיפורים האלה, סיפורי התלושים, נותרו רובם שלב ראשון ביצירה של יוצרים שלא הגיעו לפרקם כסופרים.

ב"מנוחה נכונה" עמוס עוז מציג שלב בוגר יותר בביוגרפיה של סופר. המודל של ספרות התלושים לא מספיק כאן מבחינתו, וזה לטעמי המהלך המשוכלל של הרומן. עוז יוצר פסיפס טקסטואלי שמורכב מתחנות שונות ברומן העברי-ישראלי. יש כאן אלמנטים מהרומן הפיקרסקי בנוסח "מסעות בנימין השלישי" של מנדלי. עוז גם מתהלך כאן בשבילי רומן הקיבוץ, שהתפתח מאז הרומנים של דוד מלץ ודרך משה שמיר ובני דורו. וישנו אודי חברו של יונתן שמחפש סימנים מהתנ"ך בכפרים הערביים, כמו שעשו חיילי הכיתה בבאר-מחאז ב"ימי צקלג" של יזהר.

אבל נדמה לי שכאן, אולי יותר מבכל רומן אחר של עוז, אפשר לראות את הקשר שלו לעגנון דווקא. ההקשרים הספרותיים של מנדלי וברנר מעלים ממילא את ההשוואה בין הקיבוץ לעיירה היהודית המזרח אירופית. יונתן ליפשיץ משחק כאן אפוא את תפקיד "התלוש" של ברנר וגנסין ובני דורם, וגם את תפקיד הנווד הקומי בנוסח בנימין של מנדלי. אבל אם נשווה את הקיבוץ המופיע ב"מנוחה נכונה" לעיירה, זו לא תהייה העיירה היהודית הקלאסית שמופיעה אצל מנדלי, זו של שנות השישים והשבעים של המאה התשע עשרה, וגם לא העיירה היהודית של ראשית המאה העשרים שמופיעה אצל ברנר ושות'.

אם אפשר להשוות את הקיבוץ ב"מנוחה נכונה" לעיירה היהודית בספרות העברית, הרי שזו העיירה ערב חורבנה המוחלט, בשנות השלושים של המאה עשרים, ובעיקר האופן המובהק שבו היא מצטיירת ברומן "אורח נטה ללון" של עגנון.

אני לא מבקש להשוות כאן בין שני הרומנים, אלא להצביע על אלמנט שעוז

שואל כאן מעגנון. אל מול יונתן המבקש לצאת מתוך הקיבוץ בחיפוש שלו אחר סיפור אחר, או סקס אחר, או אפשרויות חיים אחרות, ניצב כאן גם המסע של עזריה גיטלין אל תוך הקיבוץ.

כמו המספר ב"אורח נטה ללון", עזריה גיטלין פוגש במסע הזה שלו את מי שהפכו לרוחות הרפאים של התנועה הקיבוצית:

הוא זכר את דמויות האנשים והנשים שמבטיהם עקבו אחריו בכניסתו לחדר האוכל, החלוצים הקשישים, המגוידיים, שעור פניהם גם בעצם החורף הזה שזוף היטב ועמוק כגון עץ מהגוני. ולעומתם – הבחורים המגודלים, האיטיים, שאחדים מהם דומים למתגושים תפוסים נמנום ("מנוחה נכונה", עמ' 83).

זה לא מה שתיאר לעצמו עזריה גיטלין בבואו לקיבוץ.

עזריה נכסף להתוודע מהר ובלי שום דיחוי אל כל הנפשות האלה: לדבר, להסביר, לרתק, לעורר רגשות חזקים, לחדור ולגעת בחיי כולם בכל כוחו. לו אך היה אפשר לפסוח בדילוג על הימים הראשונים ומבוכתם. להתפרץ במכה אחת אל לב העניינים. להודיע מיד ובחזקה, לכל חברי הקיבוץ, כי הנה הוא כאן ביניהם ומה שהיה לא יהיה (שם).

עזריה יכול היה להיות דמות "רצויה" או מרכזית בסיפורים המוקדמים של עמוס עוז. במידה רבה הוא מזכיר את נחום החובש מהסיפור המוקדם "מנור השתקנים", הבחור הקטן עם פצעי הבגרות שמבקש לכבוש את נערתו של מפקד הפלוגה.² עזריה שונה כאן סיסמאות נבובות, שהקורא כבר יודע שהן ריקות מתוכן. אבל כדי להבין את המהלך הספרותי צריך לראות בפני מי שונה עזריה את הסיסמאות האלה. אלה הם דחלילי אדם: איתן ריש, בולונוי וכל יתר רפאי האדם שמסתובבים ברחבי קיבוץ גרנות.

אני מבקש לחזור רגע למסה של איציק מאנגר. מאנגר, בשעה שכתב את המסה בשנות הארבעים, לא העלה את האפשרות של יצירה יהודית שיכולה לשלב בין שני הנרטיבים שהציג: הקומי-גרוטסקי והלירי-פתטי. נדמה לי

² אבנר הולצמן מצביע במאמרו "ודאי כבר היו דברים מעולם: בין עמוס עוז לדוד מלץ" (1982) (2006) על גלגול דמותו של עזריה גיטלין מדמותו הביוגרפית של משה שפי, דרך הדמות הבדויה של משה מאוחד ב"השער הנעול" של דוד מלץ ועד הגלגול המודרני יותר אצל עוז.

שבשעת כתיבת המסה עוד לא קם סופר ששילב בין שני הנרטיבים. עוז כותב את "מנוחה נכונה" בשלב מתקדם יותר של הרומן העברי. הפרספקטיבה שלו כיוצר היא רחבה יותר, ולו רק מעצם זה שהוא כותב בתקופה מאוחרת יותר. כאמור, היצירה של עוז היא חוליה אחרונה בשושלת סופרי ההשכלה. אין לטעות. עוז לא הופך כאן את עורו וחברבורותיו. הוא לא הופך לסופר מהזרם הקומי-גרוטסקי. גם מאזני השקל הז'אנריים לא נוטים בשום שלב של הרומן אל עבר הקומי-גרוטסקי. אבל הזרם הזה בהחלט נוכח ברומן מתוקף התהלכותו של עזריה גיטלין בתוכו, בינות לרפאים שלו, באותם המקומות שבהם הסיפור של ההתיישבות העובדת קרס לגמרי.

הגודש הזה, שאת מקצתו ביקשתי לחשוף כאן, ניכר, כך נדמה לי, גם בקריאה נאיבית, גם לנער צעיר שנתקל ברומן הזה ונשבה בין דפיו. הקורא הצעיר מאוד לא יכול לקרוא לשכבות האלה בשם, אבל הוא מרגיש בנוחותן. ועם זאת, כשאני משחזר עכשיו את הקריאה בספר, לפני שלושים וחמש שנה בערך, אני זוכר בעיקר את מערבולת הרגשות הגדולה שבתוכה נסחף גיבור הרומן יונתן ליפשיץ, את התשוקה והתאוה שלו ואת אותה "אחריות" שסוגרת עליו וממיתה אותו. אותה מערבולת, שאל תוכה נסחפתי גם אני כקורא, קיבלה את אחד מביטוייה העזים והנועזים ביותר בסצנת הסקס שנחקקה אז בזיכרון של בן העשרה:

באשמת הקור המדברי גם את בגדיהם לא פשטו כי אם באו לבושים וצוחקים אל בין שמיכות הצמר הדוקרות, הוא התרומם על מרפקיו לראות את פניה בזריחת הירח ורכן ונשק על עיניה שלא נעצמו ושוב נשען על שתי כפות ידיו וגהר והביט ארוכות ושמע את קולה אומר לו "אתה יפה ועצוב ואתה גם שקרן איום". בקצה אצבעו ליוה את שפתיה ואת קו סנטרה, לאט, והיא לקחה ואספה את שתי ידיו בידיה וטמנה שד בכל כף. שום חיפזון לא האיץ בו. יונתן שתק ואהב צעד צעד... (שם, עמ' 283).

מבחינת מחקר הספרות והמחשבה על הספרות העברית, סצנת הסקס המפורסמת הזאת עוקרה, ונס ממנה כל לחה, עם פרסום מאמרו הידוע של יצחק לאור "חיי המין של כוחות הביטחון" ב-1993. המאמר הזה העביר חלק ניכר מהעיון ביצירתו של עוז למתחמי פירוק הנרטיבים. אבל יריעת הקריאה שמאפשר הרומן הזה היא רחבה בהרבה. בדברים שהבאתי ביקשתי להתחקות על המהלך הספרותי של עוז ברומן, על ההתייחסות

של עוז לשלבים הראשונים ביצירתו שלו עצמו, וגם על ההתכתבות של הספר עם תחנות שונות בתולדות הספרות העברית.

אשתהה כאן עוד מעט ברשותכם עם סצנת הסקס הזאת, המפורסמת. בתור נער מתבגר, מיותר לציין, הסצנה הזאת לכדה את מלוא תשומת הלב שלי. בדיוק כמו שחשבתי שככה היא ספרות עברית, חשבתי שככה זה מין. משהו איטי ומהורהר, עם זעם עצור וכן הלאה. היום, כשאני יודע מעט יותר על ספרות עברית (מין הוא עדיין מסתורין גדול), ואחרי כמה קריאות של הספר הזה לאורך שלושים וחמש שנים, נדמה לי שהתחוור לי איזה עניין: אכן, כפי שגם לאור טען במאמרו, זה לא מין ממש. זה לא תיאור של יחסי מין; זו פנטזיה. יש כאן אידיאל של משגל. תיאור שנועד לפתות. אבל אלה לא בהכרח, או לא אך ורק, מטפורות לאומיות. אלה הם דברי פיתוי. זה לא תיאור של מה שהתרחש בין הסדינים, אלא דברים שמאהב, דון ז'ואן, לואט על אוזנה של אישה שהוא מבקש להפיל ברשתו. אלה הם דברי כיבושין. כיבושין במובן של כיבוש לבבות ונשים, חשוב לציין בהקשר זה.

מלאכת הפיתוי הזאת לא נעצרת בסצנת המין. היא עוטפת את הרומן כולו. יש כאן פיתוי ספרותי. פיתוי שמבקש למשוך את הקורא למסע, לא רק אל תוך הקיבוץ שמוצג ברומן כמעין אתר התרחשות להתפוררות של המפעל הציוני, אלא גם אל תוך רבדיה של הספרות העברית החדשה.

שפה אחת וברווז אחד: על "בין חברים" לעמוס עוז

על כריכת הספר "בין חברים" מופיע איור של ארבעה בתים, עץ וירח. נוף ראשוני, ידוע, אך לא ידוע בה במידה: לילה בתמונה. האיור הפשוט הזה אינו פשוט כל כך: מדובר בעיבוד לעטיפת ספרו הראשון של עוז, "ארצות התן", המטעין את האיור במורכבות רטרואספקטיבית. והחברים, מתוך שמו של הספר "בין חברים", מתכנים כך אולי משום חברותם בקיבוץ, וכך, עוד לפני פתיחת הספר, חוברת הוויזואליה ללשון, וביחד הם מערימים על הפשוט, וגם נכנעים בפניו.

בספר שמונה סיפורים קצרים המתרחשים ביקהת, קיבוץ דמיוני בשנות החמישים. גנן רגיש הנמשך לאסונות, אישה הלוקחת איש מרעותה, ילד חוזק הנוסע לבקר את אביו, רעיה אשר לא יכולה לשאת עוד את נוכחותו של בעלה, ועוד התרחשויות הרגילות בחיי הקיבוץ ובחיי אנשים. הלשון רזה ועדינה, ומייצרת ריתמוס מערסל של סיפור ילדים זוטא. אבל "בין חברים" איננו סיפור ילדים. זהו סיפור אימה.

"ילד קטן" הוא בין הסיפורים שוברי הלב שקראתי אי פעם. במרכז הסיפור עומדים ילד ואביו. הילד, יובל, נשלח ערב-ערב אל הלינה המשותפת, טריטוריה מאיימת, שורצת זאבים; והאב, רוני, הוא הלץ של הקיבוץ, הכרוך בעבותות של אהבה אחר בנו. ערב אחד בבית הילדים קמים הילדים על יובל, מרביצים ומעליבים, וקורעים את ברווז הצעצוע שלו לשניים. יובל מדדה החוצה בקור, רץ לביתו וממתין על המפתן. כשאביו חוזר הוא מפשיר את גופו הזוער והקפוא של יובל, מחלץ ממנו מה שהיה, חוזר הלום כעס לבית הילדים, ושם הוא מפליא את מכותיו בילד אחד עד שנוזל ממנו דם, וצועק על הזאטוטים ההמומים שלא כדאי להם להתעסק עם יובל. ההתפרצות של רוני נידונה בחומרה על ידי מוסדות הקיבוץ. אשתו לאה, אישה קשה וקרה, קובעת שמעתה רק היא תטפל ביובל, ורוני, שכבר אינו סומך על עצמו, מסכים בשתיקה.

כשסיימתי לקרוא את הסיפור חנקה אותי תחושה איומה של חידלון. כל שרציתי הוא לחבק את יובל, ולחבק את רוני אביו, ולחבק את הברווז הקרוע. אולי באמצעות דבק שלוש שניות אפשר עוד להדביק אותו, את הברווז המרוט עם העין השקועה, אולי אפשר עוד להלחים את האהבה. שכן איך זה ייתכן שאלו שאוהבים כך כך עושים את הטעויות הגדולות ביותר? האהבה של רוני, חיה פצועה שחץ ננעץ בעינה, היא אהבה שדינה להתמסס. העוצמות יקהו,

ואיתן המחירים, המעקשים, הלהבות. לאה תיקח בעלות על הילד, וכמוהו הקיבוץ, כולם יטענו לזכותם על האהבה, כולם ידברו על החינוך הראוי, על המידה הנכונה. רוני ישתוק, ויובל ישתוק, והברווז, שהפיק צפצופים חיוררים כאשר היה חי, ישתוק מאוד.

הסיפור "ילד קטן" לימד אותי על האימהות שלי, על הכשלים האיומים הכרוכים בקרבת עור בעור; על המחירים שילדינו משלמים על כך שאנחנו אוהבים אותם יותר מדי; על הסבל שבהיפרדות, על חיות הצעצוע ובובות הפרווה שממלאות את מקומנו, נמרטות והולכות, אוזן נופלת, שיער נושר. והוא לימד אותי על האילמות והאלימות בקשר בינינו, ההורים, לבין מוסדות החינוך; ועל ההדחקה, ועל הפצעים שילדים פוצעים זה בזה. מקור ננעץ בבשר. וחשבתי גם על עמוס עוז, הילד, שלא רק שאימו לא באה להציל אותו מבית הילדים, אלא שהיא דחפה אותו, כמו זרועותיה השבריריות, אל מפתנם של זאבים וברווזים שחוטים.

מי הם ה"חברים", שם קוד המופיע בשם הספר וחוזר בכל סיפוריו? מהו טיבם? הלוא ה"חברים" הם אלו אשר הציקו ליובל בלילה בבית הילדים וכינו אותו יובל המנוזל עד שדידה בבעתה לביתו בוכה וחבול, אבל גם אלו אשר ליוו את מרטין, הזקן הערירי, בדרכו האחרונה, מתוך כבוד ודאגה? מי הם ה"חברים", אותם פרטים הדומים עד כדי התלכדות לגוף אחד, אשר לשונם המשותפת משתלטת לפרקים והופכת לקול המספר, ומתארת ארוחת צהריים שבה "מפני שהיינו רעבים, בלענו גם פרוסות לחם וביקשנו תוספת מן הפירה?" מהו תפקידה של אותה אחדות, אמיתית או מדומיינת?

בני דור הפלגה ביקשו לבנות מגדל שראשו בשמים. את המצב הבראשיתי של שפה אחת לכל בני האדם נהוג לתפוס כמצב אידיאלי אשר הפרתו גררה קללה על העולם: קללת הריבוי הלשוני. האחדות הופרעה לבלי שוב, והחטא גרר את העולם לבלבול מוסרי, לריב ולמדון. אולם האם האחדות אכן רצויה כל כך? על פי מדרשים אחדים, דווקא הדיבור של בוני מגדל בכל ב"שפה אחת ודברים אחדים" הוא החטא. בני דור הפלגה נדבקו זה לזה, פיזית ורעיונית, למרות שאלוהים ציווה אותם בתום המבול להתפזר בארץ. הפרת הצו "ומלאו את הארץ" היא בכחינת כפירה. האל נאלץ לכפות את טובו עליהם ולצוות עליהם את החופש.

היה היה קיבוץ יקהת. בתיו קטנים וגותיו אדומים, והדמויות אשר נעות בשביליו מתחככות זו בזו מרוב צפיפות וכמיהה. ערפילי הערב חודרים לתוך

העצמות. ונדמה שיש סוד באוויר, שיש איזו מזימה, איזה אסון, איזו ישועה, משהו הממשמש ועולה מתוך האדמה, מן המחילות, מבקש להתפרץ. ונדמה שיש טוב ויש רע. אולם מי הוא מי? הלוא רוני שינדלין, אותו אב שבור, הוא זה אשר בתפקידו כ"לץ" יודע לתפוס בחדות את החולשות של האחר ולעשות מהן מטעמים. ודוד דגן, איש העקרונות, אשר אוסף לביתו נערות צעירות לפרקי זמן משתנים, והוא קשה ומבקש תמיד "לעשות סדר בדברים", הוא זה אשר גונן על משה ישר מחיצי לעגם של הילדים.

רעיון האחדות, אשר עומד במידה רבה במוקד הספר, גם הוא טוב ורע. הקולקטיב קוצץ את כנפי השונה, מכניס את הפרטים לסד של דומיות, מאפשר לאכזריות להשתלט בשם האידיאולוגיה, אך מעניק לפרטים אפשרות להזדקן בידיעה שדואגים להם. לאבד שליטה באמונה שמישהו ינקה את השברים שפזרו. למצוא כתף תומכת גם בשעת ליל מאוחרת. בעולם נחרב, מתפרק, משתנה, אתה דומה למשהו, אתה שייך לו. אתה מכיר שפה שגם הוא דובר. כיצד יכולה "השפה האחת" לבנות ולהרוס בו בזמן? מה נמצא בתווך, בין החטא להצלה?

השבוע נתקלתי בעיתון במודעה ללימוד אספרנטו. באותיות מאירות עיניים מכריזה האגודה ללימודי אספרנטו בישראל: "בואו ללמוד את השפה הקלה ביותר בעולם!" ואף מבטיחה חנייה חנים למשתתפי הקורס. הסיפור החותם את הספר של עוז נקרא "אספרנטו". אספרנטו היא שפה מלאכותית שהמציא במאה התשע עשרה צבי זמנהוף, יהודי אשר גדל בסביבה של שפות מרובות, מתוך כוונה שכל בני האדם יכירו אותה כשפה נוספת על שפת אימם, וכך יוכלו לתקשר ביניהם. בסיפור מבקש מרטין ונדברג להנחיל את עקרונות האספרנטו לבני קיבוצו ופותח חוג ללימוד אספרנטו. לחוג נרשמים שלושה: אסנת, אישה טובת לב הסועדת את מרטין בהתנדבות, צבי פרוביזור, גנן הנוהג ללקט ידיעות על קטסטרופות בעולם ולספר לחברים, ומשה ישר, נער מזרחי מהורהר מן המוסד החינוכי.

מרטין השתעל ופתח את השיעור בדברי הסבר קצרים: "כאשר ידברו כל בני האנוש בלשון משותפת, שוב לא תהיינה מלחמות מפני שהלשון המשותפת תמנע אי הבנות בין יחידים וכן בין עמים". צבי פרוביזור העיר שהגרמנים והיהודים דיברו באותה שפה עצמה, וזה לא מנע את הרדיפות ואת הרצח. משה ישר

הרים בהיסוס את ידו וכאשר נתן לו מרטין את רשות הדיבור ציין כי גם קין והבל דיברו כנראה באותה שפה. מרטין שאל אותו אם כך, מדוע בעצם הוא בא לכאן ללמוד לשון אספרנטו? על כך לא מיהר הנער להשיב. לבסוף התעשת ומלמל ברוח נמוכה שאולי לימוד אספרנטו יעזור לו אחר כך ללמוד לשונות אחרות.

בפסקה קצרה זו מועברים הניואנסים הדקים של הדמויות: החרדות של צבי פרוביזור, המחשבה החופשית של משה ישר, האהבה של מרטין ונדברג לרעיונות יותר מלאנשים. "אספרנטו" הוא סיפור המכיל את ה"שפה האחת" כדימוי, וכאפשרות פרגמטית. וגם היום, כך מתברר, האספרנטו חיה. קיימים אתרי אינטרנט באספרנטו ושירים, ובעיר העברית הראשונה מלמדים אותה ומציעים חניה חנים.

מה פשר המשיכה הזו ל"שפה האחת", ומדוע הדמיון והאחדות הופכים מהר מדי לאזורי סכנה? מה הדרך לקרב בין המילים לעולם? וכיצד, בעולם של ייצוגים כוזבים, אפשר לשמור על האהבה, שלא תכחיל ותפוצץ?

שאלות אלו ואחרות קפצו עליי מבין דפי "בין חברים". התפרצו כתלמידי בית ספר בהפסקה. איך. מי. מה. למה קרעו את הברווז. הילדים שלנו, יש לנו שפה אחת איתם? הכלל עוקד את הפרטים. הפרטים עוקדים את ילדיהם. הילדים עוקדים את הברווז. ואיפה האיל בסבך. בועות פורחות של החמצות, אי-דיוקים, אהבות מקולקלות. יד לוחצת יד רוחצת יד נועצת יד.

אינני יודעת איך, אבל למרות השאלות הממאירות הללו הספר הזה השרה עליי שלווה משונה. ספר שהוא עצוב ונידף, כפרפרים האלה שאי אפשר להצמיד אליהם את המבט מבלי שיעקרו למקום אחר. זלגה ממנו איזו חוכמה עדינה, חוכמת הפשטות. כמו שיר ילדים עם שלושה אקורדים. כמו מבט על ארבעה בתים, עץ וירח. איכשהו, בסוף הקריאה, הבנתי. הבנתי משהו על השפה ועל הדברים. על העוקדים והנעקדים. והיה בזה קסם. כי אברהם ויצחק, בשדה, הלכו יד ביד. אהבו מאוד אחד את השני. שתקו הרבה. זרדים התפצחו תחת רגליהם. דמעות אולי התגבשו בגרונו של מי מהם, אולי פרצו החוצה, אולי יד נלחצה בצעקה, טרפה את היד הקטנה יותר הנתונה בה. אולי השמים בהקו בוזהר כחול. בטח הביטו זה בזה, בלהט, לפחות רגע אחד.

ומי מאיתנו לא עוקד ונעקד מדי יום. אולי רק המתים.

לזכרו של עמוס עוז

פריז או מדריד לכל הקונה בושם, של ג'ונגל אפריקאי או יער סקנדינבי למי שרוכש מכונית, של מונטה קרלו למי שנפשו חשקה בסיגריה. כפרסומאי היה עליו להכיר את החולשות והחלומות של רובנו, "אנשים קטנים מאוד שמקומם לא יכירם בספרות", צרכנים של אשליות וכתולדה מהן גם של מוצרים.

כדי לכתוב ספרות הניזונה מהאשליות האלה, יש להכירן היטב. להכירן מבפנים. במידה רבה "סיפור על אהבה וחושך" הוא סיפור מאבקו של עמוס עוז באשליות שבצילן גדל: אשליותיו של אביו, אשליותיה של אימו, אשליותיו של דודו הרביזיוניסט הפרופסור יוסף קלזונר, אשליותיה של הציונות בדבר האדם העברי החדש, הגברי והשווה. אבל גם אשליותיהם של הילדות והנעורים בכלל – ומכאן, עם כל הכבוד לתרגומיו המוצלחים של ניקולס דה לאנג', מקור הצלחתו בקרב קוראים בכל רחבי העולם.

במובן זה, ולא בגלל אופיו האוטוביוגרפי או האוטוביוגרפי-לכאורה, "סיפור על אהבה וחושך" הוא מופת של ספרות ריאליסטית; ספרות המקדשת את עקרון המציאות, את ההסתפקות במה שיש, במה שיכול להיות, ומצביעה, בדומה ל"מדאם בובארי" לפניה, על סכנות ההתמכרות לאשליות.

האשליה המרכזית היא שהחיים הם במקום אחר, אם זו מונטה קרלו ואם אלה תל אביב או הקיבוץ, שבעיני הילד הירושלמי עמוס קלזונר נתפסו כתמצית הציוניות ההרואית והבריאה, כניגוד המושלם לשכונה הזעיר בורגנית שגדל בה, על רוכליה, פקידיה וחרדיה הגלותיים.

כתוב על ירושלים האמיתית, האיץ עוז בסבו המשורר החובב כפי שיאיץ שנים מאוחר יותר בנעמי שמר, לא על ירושלים של מור ולבונה וגדודי מלאכים וכיכר העיר ריקה. באופן דומה יש להבין את ביקורתו של עוז על המילים הגדולות שבהן אהב להשתמש דודו הפרופסור קלזונר, מועמד מפלגת חרות לנשיא הראשון: "מאוד אהב להשתמש כל הימים במילים כגון 'בשרנו ודמנו', 'אנושיים ולאומיים', 'אידיאל', 'נלחמתי מיטב שנותי', 'לא נוז', 'מעטים מול רבים' ו'עד נשימת אפי האחרונה'" (שם, עמ' 82). בתורו יתקף עוז על לשונו החדשנה מדי לטעמם של מבקרים צעירים ממנו, נושאי דגל השפה הרזה. זו דרכו של עולם.

בצד האוויר הצלול המיטיב עם חולי אסתמה, אפשר לקרוא את מעברו של עוז לערד גם כבריחה מנופי החורף הרוסיים הערפיליים שאליהם ערגה אימו; כהימלטות מדיבור היתר המצועצע של הגברים במשפחתו אל השקט ואל היושב הבהיר והענייני שבמדבר, נטול הקישוטים המתעתעים המסוכנים. הבריחה הזאת מן הדיבור המצועצע היא גם הצומת שבו נפגשו לדעת עוז סופרים כה שונים זה מזה כברנר ועגנון, שהתאפיינו ב"שנאתם המשותפת אל

כמעט נואשתי סופית מן הכתיבה: הלוא לכתוב כמו המינגוויי עליך לקום ולנסוע מכאן אל העולם האמיתי, אל מקומות שבהם הגברים גבריים כאגרוף [...] מקום אמיתי: פריס. מדריד. ניו יורק. מונטה קרלו. שממות אפריקה או יערות סקנדינביה [...] אבל כאן? בקיבוץ? מה כבר יש כאן? לול ורפת? אנשים ונשים די שחוקים שותים תה ונרדמים הלומי עייפות לפני עשר? גם בשכונת כרם אברהם בירושלים שממנה באתי לא נראה לעיני שום דבר ראוי לכתיבה: מה כבר היה שם, מלבד אנשים דהויים שחיהם אפרוריים, מרופטים קצת? בערך כמו כאן בחולדה? הלוא אפילו את מלחמת השחרור החמצתי: נולדתי מאוחר מדי ולא נותרו לי ממנה אלא פרורים עלובים, למלא קצת שקי חול ולאסוף בקבוקים ריקים [...] כדי לכתוב כמו הסופרים הגבריים עלי להגיע תחילה ללונדון או למילנו. אבל איך? כדי לכתוב את הספר המהולל עלי לחיות תחילה בלונדון או בניו יורק: מלכוד. שרווד אנדרסון הוא שחילץ אותי מן המלכוד הזה. הוא "שחרר לי את היד הכותבת". כל חיי אודה לו על כך. ספרו "ווינסבורג, אוהאיו" מתרחש בעיירה אחת, נידחת, עלובה, שכוחת-אל: אנשים קטנים מאוד מילאו את הספר הזה, נגר אחד זקן, ואיזה נער בוהה [...] האירועים שתוארו בו היו כולם פעוטים ויומיומיים, קרוצים מחומרים של רכילות מקומית או של חלומות קטנים שאינם מתממשים [...] ועוד דמויות כיוצא באלה, טיפוסים אשר עד אותו לילה החזקתי בדעה שמקומם כלל לא יכירם בספרות [...] הנשים אצל שרווד אנדרסון כלל לא היו נועזות, ואף לא מסתוריות-מפתות. הגברים לא היו עזים ולא מהורהרים-שתקניים ואף לא אפופי עשן ותוגה גברית ("סיפור על אהבה וחושך", עמ' 543-545).

לפני שכתב את "ווינסבורג, אוהאיו" עבד שרווד אנדרסון (1876-1941) כמחבר סימאות פרסומת. כלומר כמוכר אשליות. כמי שמבטיח ניחוחות של

המזויף, הדברני והנמלץ" (שם, עמ' 93). עוז הוסיף על כך כי "פחד" היא מילה עברית נרדפת למילה 'אמונה' וכי לעגנון היה יחס נטול אשליות אל הבורא: "הוא האמין באלוהים וחרד מפניו אבל לא אהב אותו" (שם, עמ' 94). זו אבחנה קולעת ועל-זמנית, שכן לא רק העלייה השנייה לקתה בדיבור מזויף ונמלץ אלא גם ישראל הנוכחית, המאוהבת בעצמה ובאלוהיה ושרה בגרון ניחר כי מי שמאמין לא מפחד.

עוז תיאר בספר את אביו כבן הנאורות, חילוני נחוש שסלד מאשליות המיסטיקה והמאגיה, סבר כי הדת עתידה לחלוף מן העולם ותרם את גופתו למדע. אלא שלדבקו בתבונה היה גם מחיר של היעדר מגע עם הטמיר, ולעיתים אף עם הרגש הפשוט. אביו, כך לפי הספר, נמנע מלשוחח עם עוז על עניינים אישיים וביכר תמיד לברוח אל הפוליטי. הפחד להיראות או להישמע מגוחך שיתק אותו. בכי של גבר היה בשבילו מחוץ לתחום. לכאורה, מודל קלאסי של גבריות מאצ'ואיסטית, שגם התבטאה בתפיסתו הפוליטית, הלאומית והגאה, המיליטריסטית והאגרסיבית של האב הרביזיוניסט. אלא שהאב המתואר היה בעל זוג ידיים שמאליות, נכשל באופן פתטי בניסיונו ה"חלוצי" לגדל ירקות בחצר הבית ולתחוב כדורים למחסנית במלחמת העצמאות עד שנשקו נשלל ממנו – שני אירועים שעוז תיאר במונחים מיניים ברורים, של אימפוטנציה וסירוס. עוז גם כתב כי אביו הולבש בשמלות כבת עד שהיה בן שמונה, וסבל בצעירותו מהשפלות אנטישמיות בעלות גוון מיני. כלומר גם הגבריות המאצ'ואיסטית היא אשליה מזיקה ומבלבלת שמסע ההתרחקות של עוז ממנה מתואר בספר.

עזיבתו של עוז בן החמש עשרה את ירושלים ואת אביו לקיבוץ חולדה מתוארת בספר כרצון להגשים את חלום יהדות השרירים, להיות גבר שתקן ושזוף, איש אדמה לוחם וקשוח. אלא שדווקא בקיבוץ, שם מומש כביכול האידיאל הזה, למד עוז כמה הוא מפוקפק ובלתי מדויק; עד כמה גם החקלאים החקלאיים ביותר הרבו לקרוא ולהתייטר, להתווכח ולכתוב, ממש כמו אביו. עד כמה החלוקה בין הגלותי-נשי לארץ-ישראלי-גברי היא עצמה גלותית; עד כמה התפעלות מכוח היא תולדה של חולשה. כך, למרבה הפרדוקס, מתברר לקורא כי היכולת למרוד במודל הגבריות המקובל, להכיר ולהודות בממדים האשלייתיים והמדכאים שבו, היא המעשה האמין והגברי מכול. עם זאת, אפשר לטעון שדווקא במרד כזה בגבריות ובהערצת הכוח יש ממד מדכא, לא טבעי ולא אותנטי, שסופו להחניק את האדם ולגרום לו לפנות נגד עצמו. ניטשה, למשל, ראה במרד "רכרוכי" ופציפיסטי כזה בגבריות אות לחולשה ולניווט של החברה היודו-נוצרית; איך זה נגמר בסוף כולם יודעים.

לאורך כל דרכו הצטיין עוז בהתכת האישי בפוליטי. דוגמה לכך היא האופן שבו "סיפור על אהבה וחושך" מעודד את הקורא להתבונן בשיח הפוליטי בישראל מבעד לעדשות היחס לגבריות. מי יותר גבר-גבר, מי הרג יותר ערבים, למי יש יותר גדול ולמי יש יותר חזק; ומנגד – למי יש יותר חמלה ולמי יש יותר רצון להבין את הצד השני. גם זו כידוע תבונה אקטואלית. לצד כישלון האב לממש את המודל הגברי ההרואי והגדול מהחיים, מתואר בספר כישלון האם, הטרגי בהרבה. האם התקשתה לחיות אפופה בריחות הכרוב והכביסה בשכונת כרם אברהם הנידחת, לרדוף אחר קרפיון במקום אחר מובי דיק:

אמי אולי חלמה לחיות בארץ ישראל חיי מורה כפרית עדינה ומשכלת המחברת בשעות הפנאי שירים ליריים ואולי אף סיפורים רגישים מצועפים. נדמה לי שהיא קיוותה לקשור כאן קשרים נפשיים חרישיים יחסים עתירי רגש וגלויי לב עם אמנים דקי טעם, ובכך להיחלץ סוף סוף מציפורני צעקנותה הדורסנית של אמה ולהימלט אחת ולתמיד ממחנק הפורטיטיות העבשה והטעם הרע וממדמנת החומרנות נמוכת הנפש שהיו נפוצים כנראה במקומות שמהם באה [...] [במקום זאת] ישבה כל הימים בדירה המרתפית, בישלה וכיבסה וניקתה ואפתה, טיפלה בילד החולני, וכשלא קראה רומנים עמדה והביטה בחלון עם כוס תה מצטננת בידה (שם, עמ' 289–290).

הטרגדיה אינה במרחק בין הציפיות למציאות, אלא במודעות החריפה למרחק הזה ולפתטיות שבו, מודעות המאפיינת כמה מגיבוריו של צ'כוב, שעוז הרבה להזכיר בספר. עוז תיאר מפי דודתו כיצד אימו התפרצה בנערותה בזעם נגד ציור קיטשי שנתלה בבית ילדותן, שבו הוצגו ילדים איכרים מוזנים היטב, בריאים ולבושים בבגדים יפים, בניגוד גמור למציאות. בדומה לדבקות האב בתבונה, לדבקות האם באמת ולחוסר רצונה או יכולתה לשקר לעצמה היה מחיר כבד. בגיל שלושים ושמונה, כפי שמתאר עוז בכמה מהעמודים הכואבים והזכורים ביותר בספרות העברית, שמה קץ לחייה.

מאז נעוריו הקדיש עוז חלקים ניכרים מחייו ומכתיבתו לתמיכה ברעיון הפשרה, במונח האישי והלאומי כאחד. התפשרות על החלומות הגדולים, הסתפקות במועט, בנייתן להשגה, התרחקות מחלומות גאולה גרנדיוזיים, מסוכנים, בלתי אפשריים. כך, לפחות, על פי תפיסתו העצמית ועל פי תפיסת

רחלי אברהם-איתן שירים

החוק הפולני
רָצְחוּ שְׁבִים
מִן הַתּוֹפֵת
אֶל בֵּיתֵם שְׁנֵבֵז
וּמִמְרַחֵק הַזְּמַן
חֵק חֵדֵשׁ מִכְחִישׁ
פֶּשַׁעֵי אַבֹּתָם.
וּבְאֵין וְדוֹי
אֵין עֲזִיבַת חֵטָא.
הַמְשַׁטְמָה
תּוֹסִיף לְכַעֲבֵעַ
מְדוֹר לְדוֹר
וּרְכוֹשׁ הַנְּרַצְחִים
יִנְתֵר בִּידֵי
הַרוֹצְחִים־יִוֹרְשִׁים
וּמִתְכַחֲשִׁים
לְפִי חֵק.

ללא מנוח

לזכרו של סמ"ר שאול אורון
רוחות שוטטו בנסיכות
רקיע טהר עיניו
גופו בסופת מדבר
פזור כגרגרי הזמן.
רצף חיים נשבר,
מפרק את הראש
החושב עד אבדן דעת

רבים ממחנהו הפוליטי, מחנה השלום. האומנם תפיסה עצמית זו נכונה? או שמא גם היא לוקה בחלומות ובאשליות ובקיטש משלה? זוהי שאלה פוליטית יותר מאשר ספרותית, שנידונה כבר לעיפה בעיתונים, אלה שעוזו תיאר את עצמו ב"סיפור על אהבה וחושך" כמי שהיה קורא כפייתי שלהם עוד מילדותו. בנובמבר האחרון ראיתי איש לא צעיר פוסע באיטיות ובוהירות במרכז טאגור ברמת אביב. כשקרב לדוכן עיתונים נוצקה בו חיות פתאומית, צעדיו הואצו ונעשו קלילים והוא התכופף בזריזות ובתשוקה מפתיעות כדי לקטוף גיליון של "מעריב". יהי זכרו ברוך.

פּוֹחַד לְגַעַת
בְּקִצָּה חוּט מַחְשָׁבָה
מִסְתַּבֵּד וְהוֹלֵךְ
בְּמַעְגָל שְׂבוּר שֶׁל אָב
וְאִם
אֶבְדוּ עוֹלָם נִבְרָא
שָׁנִים שֶׁל אֲהָבָה
וְאִין חִלְקַת עֶפֶר
לְהַתְּפַלֵּשׁ בָּהּ
לְבִכּוֹת עַל הַבוּר
הַנּוֹחֵפֵר בְּלִבָּם.

וְאִין לְנוּ
אֲלֵא הַמְּבִט הַנִּצְחִי
חִלְחַל צְלוּל
לְסִדְקֵי הַלֵּב.

נִשְׂא בְּחִיק אִם לְזִמֵּן שְׂאוּל
בְּצִמָּת צִירִים הַתְּפַתֵּל
עַד שֶׁהִבְקִיעַ מִגּוֹפָה הַבְּהוּל
אוֹחֲזוֹת יְדוּ בְּגֵן הַחַיִּים
אוֹחֲזוּ יְדָה הַמְּתְרוּפֶפֶת
יְדוּ נִשְׁמָטָת
אֶל מְנַהֲרֵת הַבָּל...
וְאִין אֶבֶן
לְתַנּוֹת

וְאִין עֵגֶן
לְעֶצֶר
טְלִטְלֵת סְפִינַת הָאֶבֶל
בְּאֵי הוֹדָאוֹת

דִּיקוּר סִינִי
הוּא דְקָר בְּצ'אֶקְרַת הַמַּח
חִלוֹן לְפִתַח
אֶל דְחָף קָדוּם לְרִצּוֹת
בְּגִלְגָל אֵינְסוֹפִי.

"לְרִצּוֹת - זְנוֹת"
חֶרֶץ אֶת נִסְחָתוֹ.
מָה עֲשִׂית עַד כֹּה
לְפַקְדוֹן נִשְׁמָתְךָ

שִׁירִים נִדְחָפוּ מֵרַחֵם הַתּוֹדָעָה
וְנִעְצְרוּ בַתְּעֵלֶת לְדָתָם.
שְׁבִילִים אֵינְסוֹפִיִּים
מְרַצִּים אֶת הָרַבִּים
זוֹלַת הָאֲנִי הַמְּתַפּוֹר בִּינִיָּהֶם.

דְּקִירַת רֵאשֵׁי הַמְּלִים:
"לְרִצּוֹת - זְנוֹת"
נְעוּצָה בְּצ'אֶקְרָה הַמַּחִית.

אישה

יחד בחשך
במכונית קטנה
על מצוק שצפה לי
שהחזיר את הגלים הסוערים
לחוף שוב ושוב

והיתה שם סערת חושים
של אשה
שידעה גבר במלוא 360
מעלות גופה

ושם ידעתי תשוקה
שלא היתה כמוה
ולא היה ירח ולא אור כוכבים
רק חשך מסתיר

עורי

ושוב נזכרתי בך בליל שבת
כמו היית בת ירושלים
והיינו הולכים ברחובותיה
והעיר נסגרת על מנעולים וכריחים
והיינו שומעים את צפירת השבת
ומביטים בהולכים בחלצות לבנות
נחפזים לבתי הכנסת
ואת ואני היינו מחזיקים ידיים
חשים בחרות הזרמת ביגוד לביני

והיינו חוצים את החומה
ונכנסים פנימה מהשער החדש
ויוצאים משער יפו
ויורדים לימין משה
ועולים במדרגות עד לטחנת הרוח
שם היינו יושבים ואני הייתי קורא לך
את השירים המקדמים של עמיחי
ולפני כן הייתי עוטה על כתפך סוודר
שיגן עליך מצנת ירושלים

ושוב חזרתי להאמין
בבחירת המלים
וביכלת שלי לסדר אותן
בסדר הנכון
כמו אשה ששוב מאמינה
בגבר השב אליה
עד לבריחה הבאה

הפוך

לפעמים השיא יכול להתרחש
בבית קפה
ברמת גן ספק גבעתיים
להזמין זוגי של ביצה עין
ופעמים הפוך עם הרבה קצף
לדבר בחשש אהבה כהלכתה
ולהטמין את לבה בארץ זרה
ושם
לדבר בה דברים מתוקים

אולך לישקה ווסיל מאכנו
שני משוררים אוקראינים עכשוויים
תרגם מאוקראינית: אלכס אוורבוך

אולך לישקה¹

כלב

הוא שכב ביצר כאבן
ואת ראשו הוא הניח כך
שגלגלתו תהיה עטופה בקורי עורקים.
ברוח עפה ונפלה פרותו הנמקה.
מתוך ערמות עלים עמקות רקובות
כמתוך אגן טבילת ילדים מבוטו מתחנן:
אל תתקרב. תן להיות לבד.
ביצר שהתעורר הרגע
מגלידים פצעים מזנחים.
מפרקים מרסקים מתאחים.
השרירים מתנפחים כעצים.
העיניים שהצהיבו מקר
מתנתקות מהרגלים הקדמיות,
שוב באפק הן רואות ארנב.
סרפד צעיר, רחם עליו, אתה שומע -
לבו לא עומד בדהירתך.
ולא בכבדך, הנמלים הראשונות
ממהרות לטפס
על האבן הזאת שבקשי חמה...
היא עוד מסגלת לקום ולהתנער...

¹ אולך לישקה (Oleh Lysheha) - משורר, מחזאי ומתרגם אוקראיני (1949-2014). נחשב לאחת הדמויות המרכזיות בשירה האוקראינית העכשווית. עד 1988 נאסר עליו לפרסם ספרו הראשון יצא ב-1989. זכה בפרס ארגון הסופרים הבין-לאומי פא"ן עם מתרגמו ג'יימס ברספילד על מכתחור התרגומים משירתו לאנגלית (2000). תרגם שירה מאנגלית לאוקראינית. עסק בפיסול עץ. שיריו תורגמו לאנגלית, לפולנית, לרוסית וליפנית.

או להתכסות בסרפד
כגוש שלג משחר

סוס

מתישהו אני אברח.
אני עוד מסגל לנשך.
ההרים יעזרו לי.
הייתי שם.
כמזכרת לזמנים ההם
איש על הקיר הקמור
הקיף באדם
את הצללים של הכלב וכמה מחברי
שלאטם אחד אחרי השני
ירדו לשתות
ממי הנהר התת קרקעי.
בגרגרת שלי עדין
מתערבל גוש קרח.
טרם שכח אותי היצר.
אולי זה נדמה
שעל פני הארץ החרוכה
אני והאיש חורשים את האפר -
לאמתו של דבר אני מושך מאחורי
יער עוד יותר צפוף -
הרי מי אני
אם לא בנו האבוד?
אני אוהב לעמד מתחת לאלמון
כדי שיפלו עלי אצטרבליו השחרים -
לנו גורל דומה
שחר ושכיר -
עוד כמה אלפי שנים כאלה -
והוא יעלם -
ובינתיים רק בזכות כשרון

למרות שלזה שאבד
יכול להראות ההפך -
שדוקא בערמת העשב הרחוקה
והאבודה הזו -
המלבנת כנר
או שכבר תרוכה -
פתאום וזה
נפש אבודה ובודדה
עוד יותר?
אבל מי יודע עכשו
מה זה
נפש בודדה?
אחי האשור
גם הוא כביכול יהיר -
היודע הוא על כך?
חבוי ופראי יותר
רץ בחבורות
גופו הדק בעל דם קר
כאלו צפע עקץ אותו
הנורידים מבצבצים ברגליו
וכלו שטוף ועה קרה -
ממי הוא מפחד?
מה מכריח אותו
להתקהל על גבעות
אל תוך ענני עשן כבדים?
היודע הוא על כך?
הכלב - הוא כנראה יודע.
הוא סובל כפי שאף אחד אחר לא סבל,
תמיד חייבני,
עם עינים גדולות וחולמניות.
הוא יכול היה להשתתף בצער.
אך הארץ לפניו
גם היא נסדקה -

גלגול הדמיות אני יכול להדמות
לארץ או ליצור
אנושי אחר -
מי הוא בעצם
הקרוב של האיכתוואור...
עוף משמש
אני גם יודע להכנס לפעמים
אל תוך ערמת העשב
המביש בקר
על בצות - שם אני לבדי
מביט ארכות בעיני הגדולה
בעץ שממול:
מצמרתו עד גזעו
מתפתל קו שחר -
נהר שחר שקט עולה
מדלג על צלעותיו
הוא ממשיך
לארץ עמוד השדרה שלי.
קורה שנפש מתרחקת
יותר מדי מהבית
וטחב זוהר
מזמין אותה
ומושך אליו
על פני הקרקע של
נהר תת קרקעי -
פתאום מול העינים
עולה ערמת עשב ריחנית מפרקת -
תדעו - זה אני מחכה
עד שהשמש תכסה בענן
כדי לזוז מהמקום
וללכת חרישית
ולכונן נפש אבודה
לדרך מוצקה הביתה.

וסיל מאכנו²

כלב

הרוח הזאת שבאה אלי ככלב
בעל שלוש עינים כחלות

נושאת מעלי כמה שחפים אקראיים
המניבים ומקוננים אחר מישהו
החול היבש שדבק בפרוה יבשה
זבל חופים
על גבי עטיפות ז'ורנלים צבעוניים

ומתחזה לכלב
פוצעת את רגליה בעצמות הדג המת
והחוף החולי מכסה הטחב
תפור בגבעולי אצות
יבשות
בכלל לא קשור כאן לכלום

התנפלה על שקית עם אכל
ושואגת וקורעת את הנילון

ואין לה בעלים
לכן איש לא צועק עליה
ולא מושך בחבל קולרה

הכלב מאיר לי מרחוק
בשלוש עיניו הכחלות
כחבר במצית

² וסיל מאכנו (Vasyl Makhno) – משורר, סופר ומתרגם אוקראיני. נולד ב-1964 בצ'ורטקיב שבמחוז טרנופיל באוקראינה. פרסם אחד עשר ספרי שירה, קובץ סיפורים, שני קובצי מסות ושני ספרי שירה פולנית מתורגמת לאוקראינית. זכה בשורת פרסים ספרותיים, ובכללם "ספר השנה של BBC" (2015). משנת 2000 מתגורר בניו יורק. שיריו תורגמו לאנגלית, לפולנית, לסרבית, לרוסית, לרומנית וליידיש.

ואני משער מי הוא האשם בזה
למעשה, אני מודה לזה
שפעם למזכרת
הקיף את צללינו
באדמה אדמה ושחרה
וערבב אותה עם דם
כדי ליפות לפחות במקצת
את האבן הפראית שלפניו.
אבל לא רק הכרת התודה מחזיקה
אותי ליד המכלאה –
ובמיחד לא הפצע שלא מגלד
מאז שבהרים
מרצה הוא עשה צעד אחרון מהקיר
ועל כפותיו אדמה מדממת –
הוא לפתע הבין
שעל קיר המערה הקמור
עדרנו הקטן והחום
מדלג מצוק לצוק בקלות
בורח ממנו לתמיד –
ובדיוק אז נבהל, לא עמד בדחף
והכה במשהו חד –
חשב: כאשר האחרים יראו את הפצוע
הם יפלו על ברכיהם?
ובכן זה מה שקרה.
הפצע המגרה כואב בלילות,
מכריח לטפח את הכריחה.
אבל איך אעזב אותו כאן לבדו?

וְלִשׁוֹן הָאֵשׁ שׁוֹרֶפֶת אֶת אֲצִבְעוֹתָיו
(בְּגִלְל הַרוּחַ)
אֲבָל כְּחֵבֶר אֲמַתִּי הוּא בְּכָל זֹאת רוּצָה
לְהִצִּית לִי סִיגְרִיָּה

וּבַיּוֹם הַזֶּה לֵיד הָאוֹקֵינוֹס רוּחַ
וְאֲנִי רוּאָה שְׁעִין אַחַת שֶׁל הַכֶּלֶב דּוֹמַעַת
וּמְחַלִּיפָה אֶת צִבְעָה
וּמֵאַחֲרֵי אֲנִי הִמְנִית מֵהִבֵּהב
מִגְדְּלוֹר חֲדָגוֹנִי

זֶה חֵבֶרִי שְׁרוּצָה לְהִצִּית לִי סִיגְרִיָּה
וְעוֹשֶׂה סִימֵן כְּלִשְׁהוּ

חוּט

כְּחוּט צֶמֶר מְזַדְחָל
דֶּרֶךְ קוּף
זְעִיר
לְחַיִּים הָאֵלֶּה

וּמִיד

בוֹרַח

מֵהַחַיִּים הָאֵלֶּה

מִשׁוּם מְקוֹם - וְכַנְרָאָה - לְשׁוּם מְקוֹם

כְּכַה פַּעַם זַחְלָת

מִרְחַם אֲמָךְ

שְׁרִירִי בְטֻנָּה

פְּלִטוֹ אוֹתָךְ

כְּהַר גַּעַשׁ - מִגְמָה

וְאַתָּה מִיַּד הַתְּכּוּצָּת

מִקָּר

וּמִבְּדִידוֹת

הַקּוּף כָּל הַזְּמַן נַעֲשֶׂה צַר יוֹתֵר

- מִתְקַצֵּר -

- נִשְׁחַק -

הַחוּט הַזֶּה

אַתָּה מְחַפֵּשׁ מִפְתַּח

כְּדִי לְנַעַל

אֶת הַדְּלֵת מֵאַחֲרֵיךְ

מִשְׁהוּ שְׁמִמְנוּ אַתָּה רוּצָה לְהַתְּגַדֵּר

וְסוּגֵר עַל

חוּט הַחַיִּים

תְּחַלֶּה

כְּדִי לְעַקֵּר אֶת

שֵׁן הַחֶלֶב

אַחַר כֵּךְ

כְּדִי לְקַשֵּׁר קִשְׁרִים

כִּי אַתָּה עֲלוּל לְשַׁכַּח דְּבַר

וְאַתָּה כְּבֵר לֹא מִסְגֵּל לְסִפּוֹר

אֶת כַּמוֹת הַקִּשְׁרִים

הַחֶבֶל

הוֹפֵךְ לְקִשְׁרֵי אֲבָדוֹת גָּסִים

ועם מרגלית במסעדת המלון Casino
טבלנו לחם לבן בדבש שנטף על ידינו עד המרפקים

בניו יורק בערב לזכרו כאשר הקריאו שירים
כל אחד קבל עתק בשתי שפות -
עברית ואנגלית -
וכל האולם שר את צלילי העברית כך -
כאלו שכל אחד לפני כן מלא את פיו בזיתים

באותו ערב היה מבול נוראי
לא יכלנו לתפס מוגית
המטריות נעקרו מהידים ועפו יחד
עם בעליהן סביב ה־New York University
לא היה את מי לשאל איפה הרחוב בו ממקם ה־Jewish Center

סטודנטית אחת אשר פגשתי במקרה ברחוב ריק
הצביעה על מבנה
סביבו הלכתי בחסר אונים חצי שעה
וכאשר דברנו המטריה עפה מידה
ואני רצתי לתפס אותה והרגשתי אשם
והיא עמדה בגשם מחיכת

מת'שהו נדדת על גבעות
מתי נדדת?
אולי אחרי שקראת את הבשורה
ליהודה עמיחי
ודמינת את קפלי החול
על גבי האדמה המאבנת בה העצים והשיחים
כמו הצבא המדלדל שהשתרש
כדי לעכב את הזרים והחול

וחוט צמר דקיק
נהיה לכבל
והכחות כדי לגררו אחריו
אוזלים

אתו כבר
לא תדחה לקוף
כמו לתוך אוטובוס
המלא עד
אפס מקום

אתה נשאר בתחנה
לבדך

האוטובוס הבא
כתמיד מאחר

יהודה עמיחי

הרברט הביא אלי את יהודה עמיחי
אותו? בשתי כעשביה
והשארתי תחת השם צבר
למרות שעמיחי נולד בגרמניה
וצבר הוא יהודי שנולד בארץ הקודש

העלה עמיחי שכב הרבה זמן
בספר גרמני כלשהו על סוראליזם
ולבסוף הרחתי את ריחות אבני ירושלים
אותן הנחתי בשירי
כסימנים שחורים על פני יריעה לבנה
והן כסו בטחב ירק בספרי "גבעות ושעות"

דוד סנדו ומרגלית מתת'הו ספרו לי על עמיחי
כאשר נסעתי עם סנדו לבית הכנסת בנובי סאד

נכתלי שם טוב חגיגת התיאטרון המרוקאי: הפקה, רפרטואר, התקבלות

בשנת 2001 התרחש אירוע תיאטרוני מפתיע בשולי שדה התיאטרון הישראלי. לראשונה עלה מופע בשפה הערבית על ידי שחקנים יהודים לקהל יהודי שאינו עוסק בסכסוך הערבי-ישראלי. להקת תיאטרון ממגדל העמק בצפון הארץ העלתה את "הקמצן" מאת מולייר, שתרגם ועיבד למרוקאית-יהודית אשר כהן וביימה רוגית איבגי. היוצרים והשחקנים הם יהודים ילידי מרוקו או דור שני שדוברים מרוקאית כשפת אם. קהל של יהודים יוצאי מרוקו וצאצאיהם באו בהמוניהם לצפות בהצגה. הצלחת המופע חוללה שינוי ניכר בשולי שדה התיאטרון, ובעקבותיה צצו עשרות הפקות במרוקאית שפנו לקהילה זו. הפקות אלה עוררו מהלך תרבותי רחב יותר. בשנים האחרונות החלו להעלות מופעים גם בשפות אחרות: תיאטרון עיראקי-יהודי, תיאטרון בוכרי-יהודי, תיאטרון כורדי בארמית, תיאטרון באמהרית של יהודי אתיופיה ועוד. במאמר אני מתמקד רק בתיאטרון המרוקאי משום שהוא החלוצי והדומיננטי ביותר בשדה. הוא פילס את הדרך לתיאטרונים בשפות האחרות, שהאידיאולוגיה הציונית דרשה למחוק ולהעלים, ועיצב אסטרטגיות של ארגון ותקציב, בניית רפרטואר ופנייה לקהילה.

מרוקאים בישראל

יהודי מרוקו וצאצאיהם הם הקבוצה הגדולה ביותר בישראל בקרב המזרחים. האידיאולוגיה הציונית כפתה על המזרחים להתאים את עצמם לדגם של "הצבר" שעוצב על פי קריטריונים לבנים מערביים. המזרחים נדרשו לעבור דרך "כור ההיתוך הציוני" – להתנתק מהמסורות היהודיות שהביאו עימם מהמזרח התיכון ולמחוק כל מרכיב ערבי של תרבות ושפה שמבנה את זהותם.¹ הניתוק של הזהות היהודית-ערבית ומחיקתה נובעים מהאידיאולוגיה הציונית כאוריינטליסטית הרואה את תרבותם של המזרחים כנחותה ופרימיטיבית בגלל היסטוריה ארוכה בעולם הערבי והמוסלמי, וגם מפני שכל מה שקשור לערביות

¹ Ella Shohat, "The Invention of Judeo-Arabic", *Interventions*, 19, 2 (2017), 153–200.

כל מלה תכתב על סנפירי הדג
אותו מישהו יתפס ויראה את האותיות ששרדו
ויבין שאת שפתך לא ילמד לעולם
את עמך גרפו כפרורים על גבי השלחן
ואתה לבדך זוכר את המלים אותן אף אחד לא יודע
יהן אפר
ואתה הנצח האחרון

מתושהו נדדת על גבעות
וירדת לעמקים
מתי ירדת?
אולי כאשר לא היה מה לאכל ולשתות
הרחת את הריחות של הכפר הקרוב
וכאשר היית נכנס אליו לא יכלת להסביר
מה רצונך
את הנרים לא רוצים בשום מקום – ואתה לא היית דומה
לעם הזה

איש לא נתן לך אף פרור לחם
כלם הצביעו לאנשהו הצדה, לכוון הגבעה

כלביהם אכלו לידך את שאריות הבקר
וילדים רצו אחרך כאשר פנית ללכת

נתפס כחלק מתרבות האויב. לכן עליהם להשיל "ערביות"² זו ולמשמע את לשונם, מבטאם, את גופם ומנהגיהם, את אמנותם הדתית וטעמם האסתטי, ולהפוך ל"ישראלים". ההדרה התרבותית מתבטאת בסטריאוטיפים המצביעים בין היתר על אלימות, בעיקר של יהודי מרוקו (מרוקו-סכין, צ'חצ'ח וערס), ובאים לידי ביטוי גם על הבמה העברית, כפי שאבחן דן אוריין.³ בעקבות תהליכי הדרה מתמשכים אלה מרבית יוצאי מרוקו הוותיקים שאליהם פונה התיאטרון המרוקאי גרים בערי פיתוח בפריפריה של ישראל מחוץ לערים הגדולות במרכז. במשך השנים התעלמו מוסדות תרבות ותיאטרון מצרכי התרבותיים של קהל ותיק זה, והתיאטרון המרוקאי מנסה למלא את הוואקום התרבותי שנוצר.

תיאטרון יהודי במרוקו

שרית קופמן-שמחון, היחידה עד כה שעסקה בתיאטרון המרוקאי בישראל, תופסת תיאטרון זה כתופעה חדשה לגמרי שצצה ועלתה בראשית שנות האלפיים עם הפקת "הקמצן" במרוקאית,⁴ ומשתמעת מדבריה שלפני הגירתם ארצה יהודי מרוקו לא יצרו והפיקו תיאטרון. לאמיתו של דבר, כבר מהמאה התשע עשרה היו יהודים במזרח התיכון ובצפון אפריקה דומיננטיים בהקמת תיאטרון ערבי המשלב יסודות מערביים אירופיים, כגון המחזאי האלג'יראי אברהם דנינוס והאינטלקטואל, המחזאי והבמאי המצרי הידוע יעקב ג'יימס צנוע, שהקים את התיאטרון הלאומי המצרי ב-1871.⁵

לפי יוסף שטרית, מרבית הפעילות התיאטרונית במרוקו הייתה בבתי הספר של רשת אליאנס שיהודי צרפת הקימו בשביל יהודים ברחבי המזרח התיכון, ובו למדו לצד תכנים יהודיים השכלה כללית בתחומי המדעים, האמנויות

ושפות.⁶ רפרטואר המופעים כלל קלאסיקה אירופית, בעיקר דרמה צרפתית, מחזות בערבית ומחזות מהמורשת היהודית. מרבית הפעילות התיאטרונית התקיימה בערים קזבלנקה ומכנס והייתה של להקות חובבים, אך חלקן התמקצעו עם הזמן והופיעו באולמות ידועים וחשובים. בפעילות זו אפשר לראות שתי מגמות עיקריות: האחת, רפרטואר קלאסי-מערבי בעיקר צרפתי, והשנייה רפרטואר המבוסס על המורשת היהודית. המגמות האלה משקפות את התפיסות התרבותיות של יהודי מרוקו במחצית הראשונה של המאה העשרים, הנמצאים במתח בין זהויות והשפעות תרבותיות שונות: התרבות הצרפתית הקולוניאלית, הסביבה הערבית-מוסלמית והמורשת היהודית.

שטרית מפרט פעילות תיאטרונית עשירה, וכאן אסתפק בציון של קבוצות מרכזיות בלבד. הפעילות בקזבלנקה החלה כבר בשנות העשרים. ב-1921 מקים אברהם חדידה את הלהקה הראשונה, שהעלתה את "יוסף הצדיק" מאת הרב יחיא פרץ. הלהקה הייתה מורכבת מגברים בלבד והייתה בעלת אוריינטציה מסורתית. ההצגה זכתה להצלחה ואף הופיעה בקהילות יהודיות במרוקו. השחקנים דוד לוי ויעקב אוחנה מלהקתו של חדידה הקימו את "הלהקה האמנותית" שהייתה מפורסמת ומקצועית ופעלה כעשרים וחמש שנה, הופיעה במרוקאית-יהודית ואף העלתה את מופעיה באולם התיאטרון העירוני המפואר. את רוב הרפרטואר כתב הרב יחיא פרץ, והוא היה מבוסס על סיפורי המקרא, כגון "יוסף הצדיק", "שלמה ומלכת שבא", "דוד וגוליית", "אמנון ותמר", "יעקב ועשיו" ו"דניאל". בעיר מכנס, לעומת זאת, היה הרפרטואר שונה. לאחר מלחמת העולם השנייה הוקם החוג הדרמטי של מוריס בן חמו, שהיה בעל אוריינטציה צרפתית מתמערבת. הרפרטואר כלל את הקומדיות של מולייר, טרגדיות של רסין ודרמות של ויקטור הוגו. לאחר עצמאות מרוקו ב-1956 נפסקה הפעילות התיאטרונית הענפה בכל מרוקו כמעט כליל בשל האווירה הפוליטית האנטי ישראלית, ובעקבותיה היגרו יהודים רבים, ובכללם הרבה מהיוצרים, ממרוקו לישראל, לצרפת ולקנדה.

מרדכי מעיין⁷ (מרכוס אביקסיס), אחד מאמני הבמה האלה שהיגר מקזבלנקה לישראל, אף ביים מחזה במרוקאית בישראל בראשית שנות השישים, בניגוד לדעה הרווחת ש"הקמצן" שהועלה ב-2001 הוא ההפקה הישראלית הראשונה

⁶ יוסף שטרית, "התיאטרון היהודי: פרק בנפתולי המודרניזציה של יהדות מרוקו", חיים סעדון (עורך), קהילות ישראל במזרח התשעה-עשרה והעשרים: מרוקו, ירושלים: יד יצחק בן צבי, 2004, עמ' 213-226.

⁷ אביו של דודי מעיין, יוצר התיאטרון האלטרנטיבי ומייסד מרכז לתיאטרון עכו ומרכז לתיאטרון שלומי.

Yehouda Shenhav, *The Arab Jews: A Postcolonial Reading of Nationalism, 2 Religion, and Ethnicity*, Stanford: Stanford University Press, 2006.
Dan Urian, "Mizrahi and Ashkenazi in the Israeli Theatre", *Arabic and 3 Middle Eastern Literature*, 4, 1 (2001), 19-36.
Sarit Cofman-Simhon, "African Tongues on the Israeli Stage: A Reversed 4 Diaspora", *TDR: The Drama Review*, 57, 3 (2013), 48-68.
Shmuel Moreh and Philip Sadgrove, *Jewish Contributions to Nineteenth- 5 Century Arabic Theatre: Plays from Algeria and Syria - a Study and Texts*, Oxford: Oxford University Press, 1996; Khalid Amine and Marvin Carlson, *The Theatres of Morocco, Algeria and Tunisia: Performance Traditions of the Maghreb*, New York: Palgrave Macmillan, 2011.

במרוקאית. מעיין נולד בקזבלנקה ב-1929 והחל ללמוד באליאנס שרל נטר ב-1937. כנער הקים חוג דרמטי עם חבריו לספסל הלימודים וביים את "יוסף ואחיו" במרוקאית-יהודית.⁸ הקהל היה של בני משפחה, חברים, בני קהילה ואף צופים מוסלמים. בשנת 1949 הוא יצא ללמוד תיאטרון בפריז, אך לאחר שהשלים עשרה חודשי לימוד בלבד נאלץ להגר לישראל. בשנות השישים הגיע מעיין לדימונה והתמנה לסגן מנהל מחלקת החינוך בעיר. בשנת 1963 הקים להקת חובבים מקרב יוצאי מרוקו בעיר וביים שוב את המחזה "יוסף ואחיו" במרוקאית. ההצגה זכתה להצלחה גדולה בעיר ובערי פתוח נוספות:

להצגה זו ["יוסף ואחיו"], שנערכה בקולנוע דימונה, הוזמנו אורחים מעירות הפיתוח קריית גת, שדרות ואופקים. ייתכן שבעקבות ההצלחה תצא הלהקה לסיבוב הופעות בפני קהל יוצאי מרוקו בעירות אלה. יו"ר המועצה עמרם לרדו מסר כי הוא רואה להקה זו כמכשיר יעיל לקרב את תושבי עירות הפיתוח שאינם יודעים עדיין עברית לעולם התיאטרון. הנהלת המועצה החליטה לסייע ללהקה מבחינה כספית.⁹

אירוע תיאטרוני זה היה חריג ביותר לתקופתו משום שמדיניות כור ההיתוך הצינוני, שמטרתה הפיכת התרבות העברית לבלעדית במרחב הציבורי, הייתה בשיאה. לכן לא מפתיעה ההתרגשות העצומה שחולל בקרב יוצאי מרוקו בעירות הפיתוח הדרומיות שבאו לצפות בהצגה. בשנים אלה, שבהן הפיקוח הממסדי היה צנטרליסטי ודכאני ביותר, הייתה הצגה במרוקאית-יהודית בו זמנית חגיגה והתרסה של זהות ושפה שאמורות להימחק ולהיעלם מן העולם.

הפקה: הפרדוקס הניאו-ליברלי

כאמור, בעקבות הצלחת "הקמצן" (2001) החלו יוצרים ומפיקים פרטיים ממוצא מרוקאי להעלות הצגות במרוקאית למטרות רווח, אך בה בעת מילאו ההצגות האלה ואקום תרבותי וקהילתי של עשרות שנים. הן מתקבלות בהתלהבות רבה רצות עשרות פעמים ובעלות אימפקט קהילתי-תרבותי. בישראל משרד התרבות מסבסד את התיאטרון על פי קריטריונים כמותיים, המבוססים על הגיון ניאו-ליברלי. ההפקות של תיאטרון מרוקאי אינן מסובסדות בטענה שאינן עומדות בקריטריונים.

⁸ ראיון עם מעיין, 7.6.2016.

⁹ אנונימי, "להקת תיאטרון בשפה המרוקנית", מעריב, 5.11.1963, עמ' 14.

בעידן הנוכחי הניאו-ליברליזם הוא אחד הכוחות הדומיננטיים בעיצוב חיינו, ובכלל זה התרבות והאמנויות. בדרך כלל נמתחת על הניאו-ליברליזם ביקורת חריפה, ובצדק, משום שהוא מצמצם את הסבסוד הציבורי ומגביר את אי-השוויון הכלכלי, יוצר פערים חברתיים, גורם לאטומוזציה של החברה, מפרק את הסולידריות ואת הקשרים החברתיים¹⁰ ופוגע בין היתר בזהויות, בתרבויות ובמסורות שונות¹¹ והופך את האמנויות למוצר צריכה בלבד. ויל קימליקה¹² טוען שעל אף הביקורת המוצדקת, לעיתים דווקא מיעוטים אתניים עשויים לנכס תהליכים ניאו-ליברליים באופן לא צפוי כדי להגן על הקשרים החברתיים ועל ערכן של זהויות תרבותיות. תהליכים ניאו-ליברליים, בין היתר, מפרקים את הפיקוח הצנטרליסטי-לאומי ממוסדות תרבות ומאפשרים, גם אם באופן לא מכוון, ביטוי רב-תרבותי ועיצוב של זהויות אתניות ואחרות שדיכא השיח הלאומי. במקומות שונים בעולם התיאטרון מקיים משא ומתן מורכב עם הכוחות הניאו-ליברליים, הנעים בין התנגדות וחתרנות ובין ניצול הזדמנויות ושימושים יצירתיים בתהליכים ניאו-ליברליים.¹³

הסבסוד של משרד התרבות בישראל מאפשר קיום נוח לתיאטרון הציבורי. אך זוהי התערבות ממשלתית בשוק התרבות שהיא בעלת היגיון ניאו-ליברלי, המבוסס בעיקר על שיקולי רווח והפסד ופחות על עקרונות תרבותיים-אמנותיים. ראשית, הקריטריונים לסבסוד הם בדרך כלל כמותיים: ככל שהתיאטרון הציבורי מפיק יותר הצגות, בעלות מורכבות הפקתית גדולה, מוכר כרטיסים רבים ומגיע ליותר מקומות ברחבי הארץ, כך היקף הסבסוד גדל; שנית, הסבסוד מותנה בסנקציה על גירעון. גירעון גורר הפחתה של הסבסוד, ובאופן מעגלי מגדיל את הקושי התקציבי של התיאטרון. לכן התיאטרון הציבורי עובר החפצה ומסחור ומתנהל כתיאטרון ששיקולי הרווח והימנעות מגירעון הם מרכזיים ביותר. כתוצאה מכך הרפרטואר של התיאטרון הציבורי נוטה לתיאטרון מסחרי: קומדיה, מלודרמה ומחזמר, ומשעתק סטריאוטיפים

Carrie Lane, *A Company of One: Insecurity, Independence, and the New World of White-Collar Unemployment*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 2011.

Wendy Brown, "Neo-Liberalism and the End of Liberal Democracy", *Theory and Event*, 7, 1 (2003).

Will Kymlicka, "Neoliberal Multiculturalism?" Peter Hall and Michele Lamont (eds.), *Social Resilience in the Neo-Liberal Era*, Cambridge: Cambridge University Press, 2013, pp. 99-126.

Lara D. Nielsen, "Introduction", Lara D. Nielsen and Patricia Ybarra (eds.), *Neoliberalism and Global Theatres Performance Permutations*, London: Palgrave Macmillan, 2012, pp. 1-21.

קומדיה ומחזמר; חלק הוא עיבודי מחזות ידועים, בעיקר של מולייר, וחלק מחזות מקור. מיקום העולם הבדיוני הוא בדרך כלל מרוקו, אך לעיתים גם ישראל. זהו רפרטואר שחוגג זהות אתנית, מתרחק מייצוג ישיר של הקונפליקט החברתי-אתני בישראל, ואין בו הצגות "מחאה". האירועים התיאטרוניים הנוצרים בעקבות רפרטואר זה הם חלק מקהילת זיכרון במונחיו של יהודה שנהב.¹⁷ הוא מסביר ש"קהילת זיכרון" מנוגדת ל"מחוז זיכרון" בדיונו באופני הבניית הזיכרון של יהודי המזרח התיכון בישראל אל מול הזיכרון הלאומי הציוני. מחוז זיכרון הוא תוצר של פרויקט לאומי שמשמר ומקפיא בזמן ומקבע באופן קוהרנטי זיכרון לאומי דומיננטי אגב השכחה של סיפורים ועדויות אחרים. קהילת זיכרון, לעומת זאת, היא תהליך ספונטני ודינמי של זיכרונות וסיפורים, לעיתים סותרים זה את זה, המעניקים חלופה למחוז הזיכרון.¹⁸ לטענתי, התיאטרון המרוקאי הוא קהילת זיכרון הכותבת מחדש נרטיב היסטורי אל מול מחוז הזיכרון של נרטיב-העל הציוני, ועושה זאת בעיקר דרך נוסטלגיה. הממד הפוליטי נעוץ בהיזכרות נוסטלגית, ממשית ומדומיינת, הנוצרת על הבמה ובקרב הקהל דרך השפה והמטען התרבותי הקדם-ישראלי. נוסטלגיה זו משקמת ומאפשרת מקום של זהות מרוקאית-יהודית לצד הזהות הישראלית-ההגמונית.

הפירוש המילולי של נוסטלגיה הוא ייסורים וגעגועים הביתה מתוך ידיעה שאין דרך חזרה. תפיסה ביקורתית רואה בנוסטלגיה פעולה שמרנית ואסקפיסטית שתופסת את העבר כהרמוני ומושלם ואת ההווה כחסר ופגום. נרטיב-על כמו לאומיות ודת משתמשים בנוסטלגיה כדי ליצור זיכרון המבוסס על מיתוסים הנתפסים כאמת וממומשים באובייקטים, בטקסטים ובפעילויות המייצגים באופן "אותנטי" כביכול את העבר ההרמוני. בעידן הפוסטמודרני, שבו אי-הוודאות גדלה ומתגבר הערעור על אמיתות שונות, הנוסטלגיה היא בריחה לזהות יציבה שהתקיימה בעבר בגלל חוסר היכולת להתמודד עם המציאות המורכבת והמאיימת. הקפיטליזם המאוחר משתמש בנוסטלגיה כחומר גלם ביצירת סחורות, סגנון חיים ודימויים של העבר תחת התיגו של "רטרו".¹⁹ אך הנוסטלגיה בהקשר של מיעוטים אתניים וגזעיים עשויה דווקא להיות ביקורתית, חתרנית ומתנגדת באופייה.²⁰ יש המבחינים בין נוסטלגיה משחזרת,

¹⁷ שנהב (לעיל, הערה 2), עמ' 141-143.

¹⁸ שם, עמ' 142.

¹⁹ Fredric Jameson, *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham: Duke University Press, 1991, p. 18.

²⁰ Frantz Fanon, *The Wretched of the Earth*, New York: Grove Press, 1963, pp. 145-169.

אתניים קיימים.¹⁴ גם התיאטרון המרוקאי הוא תיאטרון פרטי עצמאי ואינו נתמך על ידי המדינה, ולכן פועל גם הוא מתוך היגיון כלכלי. הרפרטואר שלו דומה לרפרטואר התיאטרון הציבורי (קומדיה ומחזמר) כדי למקסם את הרווח, אך מופעיו מדגישים זהות מרוקאית-יהודית קדם-ישראלית על מורכבותה הלשונית והתרבותית, ולכן הם מעצבים חוויה חברתית-קהילתית ייחודית ומעצימה. המפיקים הפרטיים בתיאטרון המרוקאי באים מקרב הקהילה ומזדהים עם ההפקה ומטרותיה התרבותיות-אתניות, בניגוד לניכור של מנהלי התיאטרון הציבורי כלפי הרפרטואר ה"מסחרי" שהם מציעים. זאת ועוד, בניגוד לעלות הכרטיס הגבוהה בתיאטרון הציבורי (מאתיים-שלוש מאות שקל), עלות הכרטיס שמציעים המפיקים הפרטיים שווה לכל נפש (חמישים-שבעים שקל). באופן פרדוקסלי, אותו היגיון ניאוליברלי יוצר היפוך תפקידים ומטרות בין התיאטרון הציבורי הפועל באופן מסחרי לתיאטרון הפרטי הפועל לטובת הציבור. התיאטרון הציבורי המסובסד, שאמור להתייחס לציבור על מגוון התרבויות שבו,¹⁵ בפועל תופס את הציבור כצרכנים בלבד, ולכן משווק לו טקסטים פופולריים רוויי סטריאוטיפים. ואילו התיאטרון המרוקאי, הפועל גם הוא משיקולי רווח, מבנה אירועים תיאטרוניים שמעצבים זהות אתנית קהילתית. במילים אחרות, הציבור המממן את התיאטרון הציבורי נתפס בעיניו כקהל צרכנים בלבד, ואילו צרכני התיאטרון המרוקאי הם קהילה שמבטאת, מייצרת וחוגגת את עצמה כציבור בעל זהות אתנית מאתגרת. כמו שקימליקה מציין, מהלך כזה קורה במקומות אחרים בעולם. בעוד שהרפורמות הניאו-ליברליות מחלישות את כוחה של המדינה, המיעוטים דווקא משתמשים ברפורמות האלה לשלב ולהעצים את זכויותיהם האזרחיות באמצעות פעילותם בשוק.¹⁶

רפרטואר: נוסטלגיה כמנוף פוליטי ליצירת קהילת זיכרון

פריחת התיאטרון המרוקאי חמישים שנה לאחר הגירת יהודי מרוקו לישראל מעידה על השתקה תרבותית ועל צימאון וגעגוע אדירים. ביטויים תרבותיים אמנם אפשר היה למצוא במסגרות מסורתיות ותחת תיגו של "פולקלור", כניגוד של "תרבות גבוהה", אבל כאן לראשונה השפה המרוקאית-יהודית מגיעה לשדה התיאטרון וכובשת בו מקום. שתי הצורות הדומיננטיות ברפרטואר הן

¹⁴ דן אוריין, *הבעיה העדתית בתיאטרון הישראלי*, רעננה: האוניברסיטה הפתוחה, 2004, עמ' 243-250.

¹⁵ יוסי יונה ונפתלי שם טוב, "העולם כולו על הבמה: תיאטרון לאומי בחברה מרובת זהויות", בשיר בשי, גיא בן פורת ויוסי יונה (עורכים), *מדיניות ציבורית ורבות-תרבותיות*, ירושלים: מכון ון ליר, 2006, עמ' 193-224.

¹⁶ קימליקה (לעיל, הערה 12), עמ' 116.

שהיא שמרנית ולא ביקורתית, ובין נוסטלגיה רפלקטיבית, שיש בה מידת ריחוק ואירוניה כלפי המעשה הנוסטלגי עצמו ומודעות עצמית לכך שהזכרות מטשטשת בין ממשי למדומיין, ושהיא פעולה שקשורה למצב הבעייתי והמורכב בהווה.²¹ יוחאי אופנהיימר טוען שהנוסטלגיה היא:

אמצעי להגדיר אמונות וערכים תרבותיים אשר נמצאים בסכנה או תחת איום, כאפיק של זיכרון חברתי-תרבותי משותף וכבסיס לביקורת כלפי הגמוניות תרבותיות. נוסטלגיה בעלת משמעות פוליטית כזו עשויה להתלוות במיוחד לנקודת מבט של קבוצות מהגרים אתניות הנמצאות בתוך תרבויות מבוססות המפעילות כלפי מהגריהן מדיניות של כור היתוך. [...] הנוסטלגיה היא בפירוש לא תמימה.²²

תיאטרון מרוקאי-יהודי אינו נוסטלגי שמרני, משחזר ואסקיפיסטי, משום שהוא אינו מעוניין במחיקת ההווה הישראלי והחלפתו בעבר קדם-ישראלי "מקורי". תיאטרון זה כקהילת זיכרון משתמש בנוסטלגיה רפלקטיבית שמטרתה לשקם זהות מרוקאית-יהודית כאופציה תרבותית נוספת המאתגרת ומרחיבה את הזהות הישראלית. באירוע התיאטרוני הנוסטלגיה לשפה ולתרבות, שמקומן היה מוגבל בדרך כלל למרחבים פרטיים או מסורתיים בלבד, מקבלת הד וקול ציבורי. בניגוד למנגנון האידיאולוגי הציוני שדרש אסימילציה, קהילת הזיכרון באירוע התיאטרוני משתמשת בחומרי הנוסטלגיה, כגון הלשון על רבדיה ופתגמיה בשילוב מחוות גוף וקונבנציות חברתיות ותרבותיות, מוזיקה, אביזרי לבוש וטקס, עיצוב ביתי ועוד, כדי לכתוב מחדש את מה שנאסר ונמחק בשם האידיאולוגיה הציונית, ולהציע אופציה תרבותית ישראלית רחבה הכוללת גם את הזהות האתנית המרוקאית-יהודית.

רונית איבגי הייתה במאית, שחקנית ומורה לתיאטרון ילידת מרוקו שהיגרה לישראל בגיל צעיר, ויזמה והקימה בשנת 2001 את "התיאטרון המרוקאי הישראלי" במגדל העמק. היא מספרת שתמיד חלמה ליצור תיאטרון

²¹ Fred Davis, *Yearning for Yesterday: A Sociology of Nostalgia*, New York: The Free Press, 1979; Linda Hutcheon, "Irony, Nostalgia and the Postmodern", Raymond Vervliet and Annemarie Estor (eds.), *Methods for the Study of Literature as Cultural Memory*, Amsterdam: Rodopi, 2000, pp. 189-207; Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia*, New York: Basic Book, 2001.
²² יוחאי אופנהיימר, מה זה להיות אותנטי: שירה מזרחית בישראל, תל אביב: רסלינג, 2012, עמ' 44.

במרוקאית לדור ההורים.²³ אשר כהן, איש חינוך יליד מרוקו ששולט היטב במרוקאית-יהודית, נרתם לתרגם ולעבד את "הקמצן" של מולייר. העיבוד הסופי נעשה עם איבגי ובאמצעות אימפרוביזציות של השחקנים. להצגה היו שתי גרסאות. בגרסה הראשונה ההצגה הייתה ללא שירים. בשנת 2002 התפצלה הקבוצה, וכהן הקים את תיאטרון "אל-מאג'רב", ובמסגרת זו עלתה הגרסה השנייה שבה נוספו שירים.²⁴ שתי הקבוצות לא קיבלו תמיכה תקציבית מאף גורם ציבורי.

העיבוד החדש היה "טרנספורמציה גלובלית",²⁵ כלומר שינוי ניכר של מערכות הסימנים במחזה והתאמתן תרבותית לקהל מרוקאי-יהודי. העולם הבדיוני ממוקם בקזבלנקה "על הפולקלור החי שלה, על מושגיה ולשונה – לרבות שמות הדמויות ושמות המאכלים – ועל שלל פתגמים. העלילה מתרחשת בהוויית תור הזהב שבין המלך מוחמד החמישי לבנו חסאן השני".²⁶ הבית שבו מתרחשת העלילה מעוצב באופן ריאליסטי כבית מרוקאי-יהודי, עם אריגים על הקירות ושתי תמונות גדולות, האחת של המלך מוחמד החמישי והשנייה של הרב חיים פינטו. שני הפטריארכים "מפקחים" על בני הבית. המלך מייצג את הסדר החברתי-פוליטי והרב מייצג את המסורת המרוקאית-יהודית, ו"שליחם" בבית הוא דנינו, בעל חנות עשיר וקמצן, הלבוש בכפתן וכובע ברט. דמויות ממעמד נמוך גם הן בלבוש מרוקאי מסורתי, לעומת הדמויות ממעמד גבוה, הלבושות בסגנון אירופי-מערבי.

חוקר הלשון אהרן ממן ניתח את לשון הטקסט, והוא טוען שכהן "נמנע מבוטות לשונית; הקללות מתוחכמות ומנוסחות ברמיזות ובלשון סגיי נהור [...] ובהומור מעודן".²⁷ כמו כן, על הבמה לא הוצגו מגעים אינטימיים, על אף סיפורי אהבה שיש בעלילה, משום שהיא פונה לקהל מסורתי. ממן מרחיב ומדגים כיצד הלשון פונה לכל שכבות האוכלוסייה, רוויה בהומור ופתגמים יצירתיים, והוא אף מוצא את השפעת העברית-ישראלית בתרגום מילולי של ביטויים בסלנג ישראלי למרוקאית-יהודית.²⁸

²³ ורדה הורביץ, "בתוכי אני עצובה בחוץ אני מצחיקה", לאשה, 16.2.2004.
²⁴ אהרן ממן, "המוגרבת היהודית מדוד בוסקילה עד אשר כהן: תחייה או שירת הברבור?" יוסף טובי ודניס קרוזון (עורכים), חקרי מערב ומזרח: לשונות ספרויות ופרקי תולדה, א, חיפה וירושלים: אוניברסיטת חיפה וכרמל, 2011, עמ' 109-134.
²⁵ Erika Fischer-Lichte, *The Semiotics of Theater*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1992, pp. 200-201.
²⁶ ממן (לעיל, הערה 24), עמ' 112.
²⁷ שם.
²⁸ שם, עמ' 119.

עיצוב החלל ולשון הדמויות מבוססים היסטורית על חיי הקהילה היהודית בקזבלנקה, ומכוונים לעורר חוויה נוסטלגית בקהל. לעומת הצופים מהדור הראשון שרואים בה נוסטלגיה ממשית של זיכרון חיים שהודר מהישראליות ומקבל במה לאחר שנים, לצופים ילידי הארץ זו נוסטלגיה מדומיינת, שמוכרת מסיפורים משפחתיים המתממשים באופן עיצובי, לשוני וגופני על הבמה, והם חלק מהדינמיקה של קהילת הזיכרון. תנועה זו ייחודה שאינה רק משחזרת את העבר, אלא הזיכרון מכוון אף להווה. לכן, לדעת, הקמצנות אינה רק תכונה נתעבת במסורת המזרח תיכונית שמבוססת על נדיבות והכנסת אורחים, אלא היא אלגוריה למורכבות שבין זהות ישראלית למטען התרבותי היהודי-מרוקאי. ה"קמצנות" כדמוי מעלה את השאלה כיצד ראוי לשמור על המורשת. אז מיהו הקמצן ועל איזה עושר הוא שומר? הקמצן בלבדו המסורתי ותמונות המלך והרב בביתו מייצגים צד נוקשה המבקש לשמור שמירה קפדנית וקמצנות על ההון התרבותי עד כדי אובססיה. קמצנות זו מוצגת באופן נלעג, כי אין אפשרות ריאלי של דבקות במורשת ללא שינוי וגמישות. הנוסטלגיה היא רק אמצעי פוליטי להתמודד עם מחיקת הזיכרון. מכאן שהמופע, על דרך המשל, מציע תפיסה גמישה ומשלבת בין זהות ישראלית לזהות מרוקאית-יהודית המוצגת על הבמה, ללא צורך לוותר, לבחור או למחוק אחת מהן.

טרנספורמציה גלובלית נעשתה לאחת האסטרטגיות המרכזיות בעקבות "הקמצן", ומאז הפקתה הועלו לא מעט עיבודים של מחזות ידועים, ובעיקר קומדיות של מולייר. כהן עיבד וביים את "תעלולי סקפן" מאת מולייר (2002), שהעלילה בה ממוקמת בשוק בקזבלנקה בין בית קפה לחנות תבלינים. עוד העלה כהן עיבוד של "מסייה דה-פורסוניאק" מאת מולייר (2008), וגם עלילה זו ממוקמת בקזבלנקה. איבגי העלתה עיבוד של שמעון אברג'יל ל"משרתם של שני אדונים" (2004) של גולדוני. יגאל פלג מבאר שבע מספר שלאחר שראה את התלהבות הקהל בהופעת "הקמצן" בעיר החליט להפיק עיבוד ל"חולה המדומה" מאת מולייר (2003). מסיבות דומות העלה גם השחקן אריק משעלי עיבוד ל"רופא בעל כורחו" מאת מולייר (2008).

ההפקה היוצאת דופן באסטרטגיה זו היא "אוריקה" (2003), שכתבה וביימה חני אלימלך בהשראת "מחכים לגודו" מאת בקט. אלימלך היא מורה ובמאית לתיאטרון נוער ומבוגרים באשקלון, בוגרת החוג לתיאטרון באוניברסיטת תל אביב ולימודי משחק אצל אוטה האגן בניו יורק. בעיבודה היא השתמשה בתבנית העיקרית של בקט, ועיצבה מחזה נוסטלגי-ביקורת. העלילה מתרחשת בשנות החמישים באוריקה, עמק ונהר דרומית לעיר מרקש שבמרוקו. אלברט, זוג נשוי ללא ילדים, מתכוונים להגירה לא לגאליה לישראל לפני

שהתאפשרה יציאה חופשית ממרוקו לארץ. אלרט איבדה את הפתק שנתן להם השליח מישראל, שבו כתוב המיקום והזמן המדויקים להתייצב להגירה, והיא זוכרת בערך מתי והיכן להמתין. לאורך המחזה הם ממתנים לשליח שאולי יגיע וייקחם לארץ המובטחת. הזוג מעוצב כצמד ניגודים, דבר המתגבר את הצד הקומי ביחסים. אלברט קפדן ומסודר בלבדו החגיגי והאירופי, כיאה לבעל חנות בדים, ואלרט מפוזרת והמונית ומשמשת רוקחת שיקויים ומייעצת לאנשים. בדומה ל"מחכים לגודו", השליח אינו מגיע והם עדין ממתנים לו. המחזה מסתיים כשהם מאזינים לשיר הידוע של אדית פיאף "לא מתחרטת על כלום" בטרנזיסטור של אלברט.

הגעגוע הנוסטלגי של הקומדיות הקלאסיות בהפקות הקודמות נסדק בהפקה זו. אמנם העלילה ממוקמת במרוקו, אך אינה עוסקת ביחסי משפחה, אלא בהגירה לישראל ולא באופן הרמוני. השליח הישראלי הנעדר וההמתנה הממושכת לקראתו לכאורה מנוגדים להתרחשות ההיסטורית של ההגירה, משום שאלימלך אינה מעוניינת בחוויה נוסטלגית גרידא, אלא היא מעצבת אמירה חברתית המרמזת על המקום החברתי והתרבותי של יוצאי מרוקו בהווה הישראלי. אוריקה כאזור מסמלת מקום לימינלי בין מרוקו ובין הארץ המובטחת ומצביעה על הקהל המרוקאי באולם כמי שעדיין אולי נמצא בו, כמי שהשליח הישראלי (ההגמוני) שכח אותו בפריפריה הרחוקה. הסיום בשירה של פיאף, שאינה מתחרטת על דבר, אמביוולנטי ואף אירוני. מנקודת המבט של הדמויות הממתנות לארץ המובטחת, הן שמחות להשאיר את עברן ואת זיכרונותיהן מאחור, בדומה למילות השיר. אך מנקודת המבט של הצופים המבוגרים שחו את השבר והדיכוי התרבותי מאז עלייתם ארצה, חוסר החרטה המוחלט בשיר הופך לאירוניה צורמת.

מחזות המקור שכתבו היוצרים נעים בין קומדיה משפחתית למחזמר. אבנר דן העלה את הקומדיה המשפחתית "אל-פמיליה" (2005), העוסקת בהסתבכותו של זוג, אריק משעלי העלה את הקומדיה "מרתני" (2007), המציגה משולש רומנטי בין סנדלר, אשתו והשכן, ואשר כהן העלה את הקומדיות המשפחתיות "אישה בונה אישה הורסת" (2007) ואת "אום אל-ערוסה" (אם הכלה) (2012) בכיכובה של הזמרת והשחקנית ריימנוד אבקסיס ששילבה שירים הקשורים לעלילה. המחזמר "מונירה" (2011) של כהן הוא מחווה לזמר המחונן סלים הללי (1920-2005), מבכירי הסגנון השעבי, שאף היה בין ממציאי הראי (Raï). בשנות השישים ניהל הללי את בית הקפה "תרנגול הזהב" בקזבלנקה, שבו ממוקמת העלילה, ובמהלכה שרים את שיריו הידועים בהתאם לסיטואציה הדרמטית. זהו מופע מוזיקלי המתבסס על ערגה וגעגוע לשירים ישנים ומרגשים,

ובתכנים שבסדר היום שלה,³¹ והוא משתמש בפרקטיקות ישירות, פשוטות ומושכות, כגון קומדיה, תיאטרון פיזי ומחזמר,³² שמטרתן להסב הנאה, חדווה, צחוק ועונג, וגם לחולל שינוי חברתי ותודעתי. מאחר שתיאטרון פופולרי קשור לקהילה מסוימת, גייסון פרינס טוען שאת המונח תיאטרון פופולרי אפשר להבין באופן גורף כמתאר תיאטרונים של קבוצות מוכפפות בחברה (מעמד הפועלים, קבוצות אתניות מודרות או קהילת הלהט"ב).³³ התיאטרון המרוקאי הוא תיאטרון פופולרי לא רק משום שהוא מציג בעיקר קומדיה ומחזמר, אלא תכניו קשורים בהיסטוריה, בתרבות ובשפה המרוקאית-יהודית שהודרה על ידי ההגמוניה הישראלית. במילים אחרות, היוצרים והצופים באים מתוך אותה קהילה ומעצבים יחדיו חוויה חברתית אלטרנטיבית לשיח ההגמוני.

פרינס אף מבחין בין תיאטרון פופולרי לתרבות המונים. תרבות המונים מתייחסת למופעי תיאטרון כמוצר צריכה להמונים שנעשה בנוסחאות מגובשות על ידי מערכות הפקה מקצועניות, כמו מחזות זמר של ברוודוויי. ערכי ההפקה של תיאטרון זה אמנם גבוהים, אבל כדי למכור את סחורתו במחיר גבוה מתוך ניכור לשאלות חברתיות וקהילתיות. ההבדל העיקרי הוא שתיאטרון פופולרי צומח מלמטה כלפי מעלה ויש לו מטרות חברתיות וקהילתיות, ואילו תרבות המונים נבנית ומתוכננת היטב מלמעלה כלפי מטה ומיועדת בעיקר למטרות רווח כלכלי.³⁴

שומרי הסף וקובעי הטעם בשדה מזלזלים בחשיבות התיאטרון הפופולרי ורואים בו חוסר טעם אסתטי וחובבני, אך דווקא החספוס שבו, כלשונו של פיטר ברוק, מייצר את החוויה הקהילתית החד-פעמית שכה חסרה בזרם המרכזי. באמצעות החספוס התיאטרון הפופולרי לוקח תפקיד חברתי משחרר משום שמטבעו התיאטרון הפופולרי הוא אנטי סמכותני, אנטי מסורתי ולא ראוותני.³⁵ ברוק אף מזכיר את חשיבות התיאטרון הפופולרי כמקור השראה לאמני אוונגרד ותיאטרון אלטרנטיבי משום שהוא מסיג גבולות ואינו מחויב לאחידות סגנונית ולמוסכמות אמנותיות. התיאטרון המרוקאי הוא תיאטרון פופולרי הן בתכניו

³¹ Tim Prentki and Jan Selman, *Popular Theatre in Political Culture*, Bristol: Intellect, 2000.

³² Joel Schechter, "Back to the Popular Source: Introduction to Part I", Joel Schechter (ed.), *Sourcebook: Popular Theatre*, London and New York: Routledge, 2003, pp. 3-11.

³³ Jason Prince, *Modern Popular Theatre*, London and New York: Palgrave and Macmillan, 2016, 5.

³⁴ שם, עמ' 13-16.

³⁵ Peter Brook, *The Empty Space: A Book about the Theatre - Deadly, Holy, Rough, Immediate*, New York: Simon and Schuster, 1968, p. 81.

ולכן הפסקול של המופע מעצים את החוויה הנוסטלגית. גם המחזמר "קפה דה מארי" (2006) של אלימלך מתרחש בבית קפה בקזבלנקה בשנות החמישים. במרכז העלילה יחסיה הרומנטיים של מארי, בעלת המקום, עם דמויות הגברים בבית הקפה. הזמרים הידועים חיים אוליאל ומייק קארוצ'י מגלמים את זמרי בית הקפה ומעצבים פסקול נוסטלגי לקהל.

רפרטואר: תיאטרון פופולרי והאיכות האמנותית

המבקר שי ברייעקב היה היחיד עד כה שפרסם ביקורת על תיאטרון מרוקאי (להבדיל מכתבות וסקירות), וכך כתב על ההצגה "אוריקה" (כאמור, עיבוד ל"מחכים לגודו" של אלימלך):

בהתחשב בהצלחה הנמשכת של תיאטרון היידישפיל,²⁹ שמגיש לקהלו שילוב של שבטיות משפחתית והתרפקות סנטימנטלית על העבר, קשה להלין על תיאטרון מסחרי במרוקאית שעושה מעשה דומה, כל עוד זה נעשה ברמה סבירה. זהו בהחלט תיאטרון קומי עשוי היטב, אם כי חף מכל שאיפה לאמירה אמנותית יותר מורכבת. חבל רק שהחליטו לגרור את שמו של בקט לחבילה...³⁰

אף שבריייעקב משבח את ההצגה כתיאטרון קומי טוב הוא מרמז שתיאטרון פופולרי עלול להיות ברמה נמוכה, וממילא רצוי שהוא לא ייגע בטקסטים קנוניים כמו "מחכים לגודו". תפיסתו מסמנת מה שרבים בקרב קובעי הטעם ושומרי הסף בשדה התיאטרון חושבים על התיאטרון המרוקאי. האיכות האמנותית ורמת הביצוע נתפסים כירודים, ולכן כמעט אין ביקורת תיאטרון ותקצוב ממסדי ראוי. סוכנים אלה בשדה התיאטרון ממעיטים בחשיבות תיאטרון זה ומחמיצים את משמעותו הקהילתית והתרבותית, שהיא חלק אימננטי מאמנות התיאטרון. לדעתו, יש לבחון את הרפרטואר דרך הסוגה שבתוכה ומתוכה התיאטרון המרוקאי יוצר ולא להשליך עליו פרמטרים חיצוניים.

מופעי התיאטרון המרוקאי נכללים בקטגוריה של תיאטרון פופולרי (popular theatre). תיאטרון פופולרי יוצא מתוך הקהילה ונעשה למענה, נוגע בסוגיות

²⁹ תיאטרון יידיש ציבורי מסובסד בתל אביב. הרפרטואר הוא של הצגות בידוריות ופופולריות.
³⁰ שי ברייעקב, "מחכים לשליח: אוריקה", ידיעות אחרונות, 3.12.2003.

ובסגנונו והן בהתקבלותו הנלהבת. התעלמות הביקורת והיעדר הסבסוד מעידים אף הם על אפיונו ככזה. אף בהתכוונות יוצרי התיאטרון המרוקאי ובהתקבלותו אפשר לראותו כתיאטרון פופולרי.

ברוק מסביר שההתכוונות המרכזית של תיאטרון פופולרי היא בראש ובראשונה "בלי בושה" "לעשות שמח" ולעורר צחוק.³⁶ המוטיבציה של יוצרי התיאטרון המרוקאי היא לשמח את הקהל, ובעיקר לתת לבני הדור הראשון מקום וקול לשמוע את שפתם ולקרב גם את בני הדור השני והשלישי לזהותם האתנית. כהן מצהיר, "אני לא מנסה להביא איזה בשורות גדולות לתיאטרון, אלא לשמח את הקהל שלי ולהצחיק אותו. לקהל עולי מרוקו לא היה תיאטרון, ועכשיו יש להם. זה הכול".³⁷ איבגי מספרת שבשבילה התיאטרון במרוקאית הוא "מתנה למשפחה שלי, לדודים שעלו ממרוקו לפני עשרות שנים ומאז לא יצאו לשום בילוי".³⁸ עם זאת, חשוב ליוצרים להדגיש שההצגות מופקות ברצינות, כמו שאלימלך ניסחה זאת: "התיאטרון במרוקאית חשוב לי. ההצגה מתקיימת בהיכל התרבות וזה לגיטימי".³⁹ לכן, מסביר כהן, אף שמדובר בקומדיות חשוב לשמור על טעם טוב בלשון ובמחווה גוף.

התקבלות: התלהבות והתרגשות

התיאטרון המרוקאי מתקבל בהתלהבות רבה ובהתרגשות. מרבית קהל היעד נמצא בפריפריה, בערי פיתוח ובשכונות בכל רחבי הארץ. לצד הדור הראשון באים הדור השני והשלישי ומקבלים תרגום סימולטני מההורים. ארז רואימי, יליד קריית גת, כתב בהרחבה על חוויית הצפייה שלו ב"הקמפן" עם אביו, יליד מרוקו. מהתקבלות זו אפשר ללמוד על המורכבות שבה מעוצבת הזהות המרוקאית בתיאטרון. בחרתי להביא בהרחבה את דבריו, שמהם אפשר ללמוד, לדעתי, על התקבלות הסוגה בכללותה. התיאור של רואימי בנוי על ציר הזמן של כניסה ללובי, התקבלות המופע והפיזור שלאחר מכן:

בכניסה לאולם התיאטרון עמדנו שם, אני ואבא שלי, עם עוד ארבע מאות איש לערך, רובם היו בגיל של אבי, בשנות החמישים עד השבעים לחייהם, מעט מאוד צעירים, כולם היו לבושים טוב, מריחים טוב, דיברו בעברית התקנית ביותר שיכלו לייצר, אולי

³⁶ שם, עמ' 83-84.

³⁷ ריאיון עם אשר כהן, 24.9.2016.

³⁸ אורנה קדוש, "משחק נשמה", מעריב, 18.1.2002.

³⁹ ריאיון עם חני אלימלך, 21.9.2016.

משפט בצרפתית, אבל הם נראו "ישראלים אמיתיים". לא היה סימן לשפה או לניחוח מזרחי [...].

התיישבנו בתוך האולם וההצגה החלה. מאותו רגע הייתה לי תחושה מאוד מוזרה. אני זוכר את המשפט הראשון במרוקאית. למרות שכולם ידעו מראש שההצגה היא בשפה המרוקאית היה מוזר לכל יושבי האולם. זה היה כאילו האנשים לא האמינו עד לרגע שבו ההצגה החלה שבאמת ההצגה תהיה בשפת האם שלהם, השפה מבית אמא ואבא שנוח ומקובל היה לשמוע בבית ההורים או באירועים משפחתיים. באולם תיאטרון זה בהחלט לא היה מקובל לשמוע את השפה המרוקאית על כל ניביה והגיגיה. המשפט הראשון היה בהחלט מביך בעיני כול, משהו לא במקום. אפילו הבדיחה הראשונה שנזרקה לחלל האולם, שאותה סיפרו השחקנים המצוינים, לא גררה צחוק גדול של הקהל, אלא יותר גיחוך מנומס ומאופק.

לאט לאט מה שקרה סביבי היה תהליך של השתחררות [...] ככל שההצגה התארכה ראיתי איך העיניים שלהם בורקות מאושר, איך המבוגרים מתרגמים בקול רם יותר את ההצגה לצעירים [...] גלי הצחוק הלכו וגאו, הייתה תחושה מדהימה שכל יושבי האולם הם בני משפחה אחת, כולם אוהבים את כולם, אף אחד לא העיר לשכנו, גם אם זה תרגם משפט עסיסי, שנאמר לפני עשר דקות בקול רם ומפריע.

"שבת אחים גם יחד" הוא תיאור תפל למה שנגלה לעיניי באותו ערב, פרץ של השתחררות שלא ראיתי כמותו. אבא שלי והאנשים סביבי היו עסוקים בהצגה בעוד אני לא מפסיק להביט במחזה, המכה בי ומראה לי את גודל הטרגדיה ואת עוצמתה.

החלק הקשה ביותר עבורי וגם הכי מרגש היה סיום ההצגה והיציאה מהאולם. כולם דיברו עם כולם, חיבקו איש את רעהו, ממש סירבו לצאת מאולם התיאטרון. זה עוד החמיר שהאנשים יצאו מאולם התיאטרון והגיעו ללובי הכניסה. ראיתי את ארבע מאות הישראלים "האירופאים משהו", שאותם פגשתי בתחילת ההצגה בכניסה לאולם, מדברים בקולי קולות בשפה מרוקאית רהוטה משולבת בפתגמים ארוכים ומסובכים עבורי. אני לא חושב שיש מנתח פלסטי בעולם שיכול היה להסיר את החיוך מפניהם, או משהו שיכול להפיג את האושר וההנאה שהאנשים היקרים

הללו הפיקו מהחוויה שעברו. אבא שלי לא מפסיק לדבר על ההצגה הזו עד היום ולא נרגע עד שכל האחים שלו ראו את ההצגה, ואני בטוח שכך היה עם כל אחד ואחד מיושבי האולם באותו ערב.⁴⁰

התיאור המשולש – התכנסות, התקבלות ופיזור – דומה לשלבי (stages) טקס מעבר (rite of passage) של ויקטור טרנר: (1) היפרדות מהמציאות היומיומית; (2) מעבר מאופיין בלימינליות ויצירת קומיוניטס של אחווה ושיתוף; (3) חזרה למציאות, אך כעת לאחר שינוי טרנספורמטיבי.⁴¹ לפי רואימי, האירוע התיאטרוני חולל טרנספורמציה מזהות ישראלית מערבית המכחישה כל סממן מזרחי של הצופים לתהליך של השתחררות מזהות הגמונית מגבילה זו וקבלה של זהות מרוקאית על לשונה ותרבותה שהוצגו בעוצמה על הבמה. ההתכנסות בלובי מסמנת את הזהות הישראלית ההגמונית של צופי ההצגה: לבושים היטב ומשוחחים בעברית. היסוס וחשש מלווים את הצופים גם בשלב ישיבתם באולם ובתחילתה של ההצגה. המשפט הראשון שנאמר במרוקאית מהבמה מלווה בהלם, כאילו מדובר בהסגת גבול של טאבו, ולכן כמעט אין צחוק בתחילה למשמע הבדיחות. בישראל המרוקאית כביכול מותרת רק במרחבים פרטיים, משפחתיים או מסורתיים, כמו בית הכנסת או המימונה. המרוקאית הנוכחת על בימת התיאטרון, שנתפס כמדיום מכובד וכמרחב הגמוני, נראית כלא במקומה ונחווית כאוקסימורון על ידי הצופים. אלייזה אנדרסון טוען ש"מרחב לבן" הוא כזה לא רק משום שכמעט אין בו שחורים, או שתפקידם הוא בעיקר לתת שירות, אלא משום שהוא גם נתפס פנומנולוגית ככזה על ידי לבנים ושחורים, כגון שכוונות יוקרה, קמפוס אוניברסיטאי, וגם מוסדות תרבות ותיאטרון.⁴² לכן בתחילה הקהל תופס את התיאטרון כ"מרחב לבן", במשמעות של מרחב ישראלי הגמוני, שממשמע התנהגות מאופקת, ובגלל זה נוצר דיסוננס כשהמרוקאית נשמעת על הבמה. רק לאחר זמן יש השתחררות, שאפשר לכוונתה גם "השחרת המרחב הלבן". הצופים צוחקים בהנאה והמבוגרים השולטים בשפה המרוקאית מתרגמים לצעירים יותר את הניבים ואת הפתגמים הייחודיים. קופמן-שמחון מציינת ארבע קבוצות בקהל

⁴⁰ ארו רואימי, "השד התרבותי" (לא פורסם, באדיבות המחבר).

⁴¹ Victor Turner, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, New York: Transaction Publishers, 1995, pp. 94-130.

⁴² Elijah Anderson, "The White Space", *Sociology of Race and Ethnicity*, 1, 1 (2015), 10-21.

ביחס לשפה: דור ראשון שבשבילו זו שפת אם, דור שני שמבין את השפה, דור שלישי שיודע מעט מאוד, ואחרים שאינם ממוצא מרוקאי, כמו בני זוג וחברים שמתלווים לצופים יוצאי מרוקו.⁴³ לכן לא מפתיע שהתרגום הספונטני של המבוגרים הוא חלק מהתקבלות ההצגה ואינו מפריע.

יתרה מזאת, גם לפי עדויות נוספות,⁴⁴ הקהל לא רק שאינו שקט, אלא הוא גם מפר את הקונבנציה המערבית של "הקיר הרביעי" שאין לדבר ולפנות אל הדמויות שעל הבמה כדי לשמור על "רוחק אסתטי". צופים עונים לדמות ומתבדחים איתה, מייעצים לה ויוצרים דיאלוג ער וממשי, ולאחר ההצגה הצופים אף ניגשים לשחקנים, מתקהלים סביבם, מחבקים ומנשקים אותם. איני מקבל את הסברה של קופמן-שמחון⁴⁵ שמדובר בצופים מבוגרים שאינם אמונים על הקונבנציות של התיאטרון הבורגני מערבי, ונרמז בכך על נחיתותם התרבותית. לדעתי הסוגה של תיאטרון פופולרי מזמינה סוג כזה של תגובה ספונטנית וחיה מהאולם לבמה.⁴⁶ "מחוות קהל" של דניס קנדי הן פעילות גופנית וקולית של הקהל בזמן האירוע התיאטרוני, כגון שריקות, מחיאות כפיים, קריאות בנייים וכיוצא בזה, שדרכן הקהל מבנה את זהותו החברתית.⁴⁷ המופע הקומי, כמו שרואימי מתאר, יצר גלי צחוק שהולידו אחווה קהילתית הדומה ברוחה לקומיוניטס, שמשהה באופן זמני את המבנה החברתי ההיררכי והקבוע, ומאופיין בשוויון בין המשתתפים ובאחווה ביניהם. חוויה זו מאפשרת ומזמינה מחוות קהל, ומוסכמת "הקיר הרביעי" נעשית לא רלוונטית. רואימי מתאר שבהתפזרות הצופים דיברו בקול רם וגאה במרוקאית ומציין שהפתגמים והניבים מההצגה מזכירים עולם תרבותי קדם-ישראלי ומעצבים מחדש זהות מרוקאית מודרת. האירוע מסמן אפשרות חדשה ואלטרנטיבית של זהות ישראלית רחבה המכילה זהות אתנית אחרת.

הקומיוניטס שנוצר באולם התיאטרון אינו שלם. רואימי מתאר חוויה אמביוולנטית בין הקומדיה על הבמה ובין "גודל הטרגדיה" שמחוץ לכותלי

⁴³ קופמן-שמחון (לעיל, הערה 4), עמ' 54-55.

⁴⁴ ש.ם.

⁴⁵ ש.ם.

⁴⁶ בהצגה "המלך" מאת שמואל הספרי, שהציגה את חיי זוהר ארגוב, צופים מזרחים צעירים קראו קריאות לבמה, שרו את הלהיטים, ואף נישקו ותלשו את כרזת ההצגה. בניגוד למבקר התיאטרון ההמונים, שדחו בשאט נפש התנהגות זו וסימנו אותה כלא תרבותית, גם במקרה זה טענתי שסגנון ההצגה הזמין תגובה פעילה כזו מקהל צעיר, שבוודאי מכיר את קונבנציית "הקיר הרביעי". ראו Naphtaly Shem-Tov, "Audience Gestures and Horizon of Expectations in Israeli Theatre", *Israel Affairs*, 23, 1 (2017), 167-181.

⁴⁷ Dennis Kennedy, *The Spectator and the Spectacle*, Cambridge: Cambridge University Press, 2009, pp. 1-25.

התיאטרון. התקבלות ההצגה מעוררת בו את השאלה המתריסה מדוע התיאטרון כמוסד בישראל אינו גם שלו ושל משפחתו וקהילתו:

באותו לילה שאלתי את עצמי למה סבתא עליזה וסבתא מסעודה מעולם לא יצאו שלובי ידיים עם סבא אליהו וסבא אברהם מהיכל התרבות בבאר שבע אחרי שנהנו מהצגה טובה של התיאטרון המרוקאי?

ההדחקה והאיסור של תרבות ושפה במרוקאית במרחב הציבורי-תרבותי נפרצו בתיאטרון המרוקאי וסימנו את ההחמצה של חוויה תרבותית משמעותית שנמנעה במשך חמישים שנה מקהילה תרבותית גדולה זו. במילים אחרות, ההתקבלות הנלהבת של התיאטרון המרוקאי באופן פרדוקסלי גם הגבירה את התסכול לאפשרות התרבותית שנחסמה ודוכאה לאורך השנים, לפחות בפני הדור הראשון המבוגר.

חגיגת התיאטרון המרוקאי

מסורות, מורשות ושפות יהודיות הודרו לשולי התרבות הישראלית עד מחיקתן. התיאטרון המרוקאי בישראל מסמן שינוי תרבותי ומבקש להרחיב את הזהות הישראלית ההגמונית שדרשה זהות עברית אחידה באוריינטציה מערבית. תיאטרון זה צומח מלמטה כלפי מעלה ומציע תיאטרון פופולרי מהנה שעוסק בתכנים נוסטלגיים של העבר הקדם-ישראלי במרוקאית. אך הדיכוי התרבותי לא התפוגג לחלוטין, שכן עד כה התיאטרון המרוקאי אינו מסובסד בטענות של חובבנות לכאורה. התיאטרון המרוקאי מאתגר את הזהות הישראלית ההגמונית. עצם קיומו של תיאטרון יהודי בערבית (בניב יהודי), הנוצר על ידי יהודים בשביל יהודים על העבר הנוסטלגי בארצות ערב, לנוכח הסכסוך הישראלי-פלסטיני המדמם והמתמשך, הוא תופעה ייחודית וחריגה בנוף התרבותי. תיאטרון מרוקאי בישראל קורא תיגר על ההבחנות המסורתיות בהיסטוריוגרפיה של התיאטרון הישראלי, המבחין בין תיאטרון יהודי-עברי-ישראלי לתיאטרון ערבי-פלסטיני. זאת ועוד, תיאטרון דובר ערבית זה אינו עוסק ב"דו-קיום" ובשלום, אלא צומח פשוטו כמשמעו מהתרבות הערבית-מזרח-תיכונית. הניתוק המכוון הן מתוכני המציאות החברתית והן מהשפה העברית בתיאטרון המרוקאי מדגיש את הרצון ליצור אתר תרבותי אוטונומי. אמנם תיאטרון זה אינו מעלה ביקורת חברתית ישירה, אך השימוש שלו בחומרים נוסטלגיים הוא מנוף לזהות המרוקאית והעצמה שלה. לכן תיאטרון

זה מתפקד כקהילת זיכרון של שפה ותרבות שהודחקו לשולי הישראליות. השימוש בתיאטרון פופולרי בעיצוב הרפרטואר אינו רק כלי שיווקי יעיל להגיע לצופים רבים, אלא גם הזמנה לחגיגה בין האולם לבמה והתרסה כנגד המוסכמות התיאטרוניות והתרבותיות של הזרם המרכזי ההגמוני והשמרני באופיו. ההתקבלות הנלהבת והמיוחדת והקשר שנוצר באולם בין שלושה דורות שמחדשים את הקשר לתרבותם ושפתם מסמנים באופן מוחשי וגופני אפשרות פוליטית וחברתית של זהות ישראלית המשלבת זהויות אתניות יהודיות לכדי זהות מורכבת וחופשית ללא דיכוי, השתקה ומחיקה.

יוסי אלפסי: רגעי המים. שירה. ספרא, 2018. 111 עמודים.
 ורדה אליעזר: זוכית השמים הכחולה. שירה. מוטיב, 2018. 103 עמודים.
 ארז ביטון: אותות. שירה. הקיבוץ המאוחד, מוסד ביאליק, 2019. 370 עמודים.
 עמוס מלר: לרוקמים חלום. שירה. צבעונים, 2018. 209 עמודים.
 מרים נייגר: שיר למרים. שירה. הקיבוץ המאוחד, 2018. 128 עמודים.
 גדי אטיאס: טלטולי נפש. פרוזה. אופיר ביכורים, 2018. 261 עמודים.
 אורה עשהאל זילברשטיין: בראי הזמן. פרוזה ומחקר. חדרים, 2019. 250 עמודים.
 יאיר בן חיים: חמדתי. שירה. חדרים, 2018. 114 עמודים.
 פנינה פרנקל: נופים אורכים לטרף. עובדה, 2019. 90 עמודים.
 פנינה פרנקל: נעליים לשיר. ילדים. יקינטון ספרים, 2019. 20 עמודים.

ד"ר רחלי אברהם-איתן - משוררת. קיבלה פרס ע"ש ישראל אפרת על עבודות המאסטר והדוקטורט. מרצה במוסדות חינוך ותרבות. יו"ר בית הסופר מודיעין ועורכת כתב העת "שבילים". פרסמה שלושה עשר ספרים שזיכוה בפרסים, בדוקטור כבוד ובתעודות הוקרה מהאקדמיה הבין-לאומית לאמנות ומקונגרס המשוררים הבין-לאומי לשירה.
 אלכס אוורבוך - משורר ומתרגם. נולד ב-1985 באוקראינה. מ-2001 בישראל. פרסם שני ספרי שירה. שיריו ברוסית ובאוקראינית ותרגומיו פורסמו בכתבי עת שונים. מ-2015 דוקטורנט לשפות וספרויות סלבויות באוניברסיטת טורונטו.
 אבי גרפינקל - כתב עבודת דוקטורט על יעקב שבתאי וחיבר שלושה רומנים. ספרו האחרון, "איך כותבים: מדריך לכתובה אקדמית ועיונית", יצא בידיעות ספרים.
 מוריה דיין קודיש - חוקרת ועורכת ספרות. ספרה "צבים" יצא ב-2018 בהוצאת כנרת זמורה דביר.
 ד"ר דורית זילברמן - סופרת. בקרוב יראה אור הרומן פרי עטה "בלחש". פרסמה את ספר העיון "מכשף השבט: מיסטיקה והיפנוזה ביצירת עמוס עוז". מתן חרמוני - סופר, מתרגם ועורך "מאזנים".
 זאב מאור - דוקטור לפילוסופיה. ספרו *Mythopoetica* ראה אור בהוצאת Atropos Press ניו יורק. סיפורים מפרי עטו התפרסמו בגיליונות "מאזנים". פרופ' עדיה מנדלסון מעוז - חוקרת ספרות עברית ותרבות ישראלית ומכהנת כראשת המחלקה לספרות, ללשון ולאמנויות באוניברסיטה הפתוחה.
 ראובן נמדר - סופר ומתרגם עברי החי ופועל בניו יורק.
 אביחי קמחי - יליד 1963, משורר, גר בירושלים, זוכה פרס ראש הממשלה לספרות תשע"ז. פרסם עד כה שישה ספרים: פרוזה אוטוביוגרפית וחמישה ספרי שירה.
 ד"ר נפתלי שם טוב - מרצה בכיר במחלקה לספרות, ללשון ולאמנויות באוניברסיטה הפתוחה. חוקר בימים אלה את התיאטרון המזרחי בישראל.